CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
MAYO 1978

335

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

335

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 335 (MAYO 1978)

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: LUIS ALBERTO

ARTE Y PENSAMIENTO

LA CEIBA

Cuando vinieron nuestros progenitores
—«e viniénrose porque en aquella tierra tenían amos, a quienes servían, e los tractaban mal»—
subieron al gran árbol el día en que abre sus frutos
y soplaron sus semillas aéreas para trazar la ruta del éxodo.

Y unas semillas tomaron la ruta de las aves que se nutren de gusanos
y otras la de los pájaros chicos que vuelan en solidaridades y se alimentan de granos
y otras tomaron la ruta de los buitres y quebrantahuesos que viven de la carroña y desde su altura sólo ven la muerte
y otras tomaron la ruta de las águilas y cóndores, la más alta, la que sólo es cruzada por las mariposas y por los pensamientos de los pensadores.

Este es el árbol de la contradicción. Este es el Vahonché *que cita Landa y «que quiere decir palo enhiesto de gran virtud contra los demonios».*

Este es el árbol gigante que Gómara vio y quince hombres cogidos de las manos no podían abarcarlo.

Este es el Arbol de los Trévedes que cuenta Oviedo, más alto que la torre de San Román de la ciudad de Toledo.

Y es el que cuenta Núñez de la Vega que tienen los moradores de esta tierra en todas las plazas de sus pueblos
y debajo de ellos hacen sus cabildos
y los sahuman con braceros porque tienen por asentado
que de las raices de la Ceiba les viene su linaje.

Yo he recordado su sombra antigua recorriendo esta ciudad en ruinas.

En la calle Candelaria donde estaba mi casa
—hablo de la vieja casa donde yo nací—
ya no queda piedra sobre piedra. Y la luna
ese cuervo blanco
diciendo: ¡Nunca más!

Yo he recordado su antigua sombra aquí donde no hay amor suficiente

para levantar estas piedras
«¡Sal de ellas, pueblo mío!»

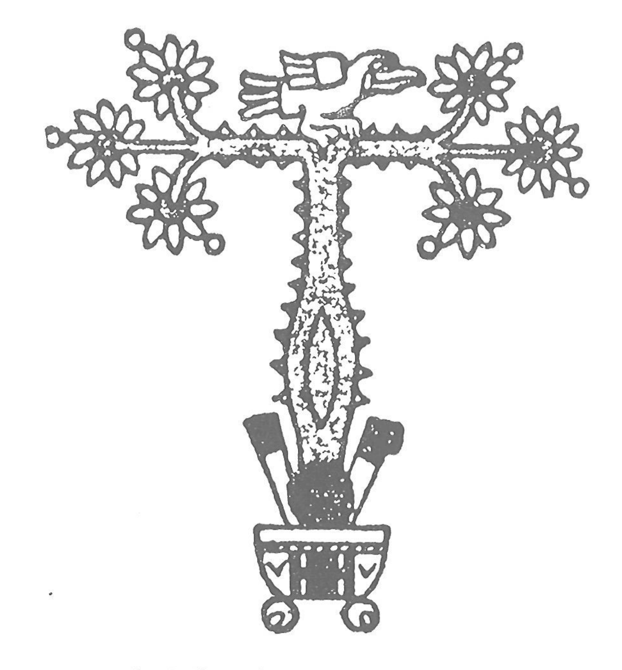
Un techo nuevo cubra tus exilios. Un madero
extienda sus ramas.
He aquí
lo que estaba dicho en el libro de los profetas de Chumayel:

«Se alzará Yaax-Imixché, la verde Ceiba, en el centro de la provincia
como señal y memoria del aniquilamiento.»

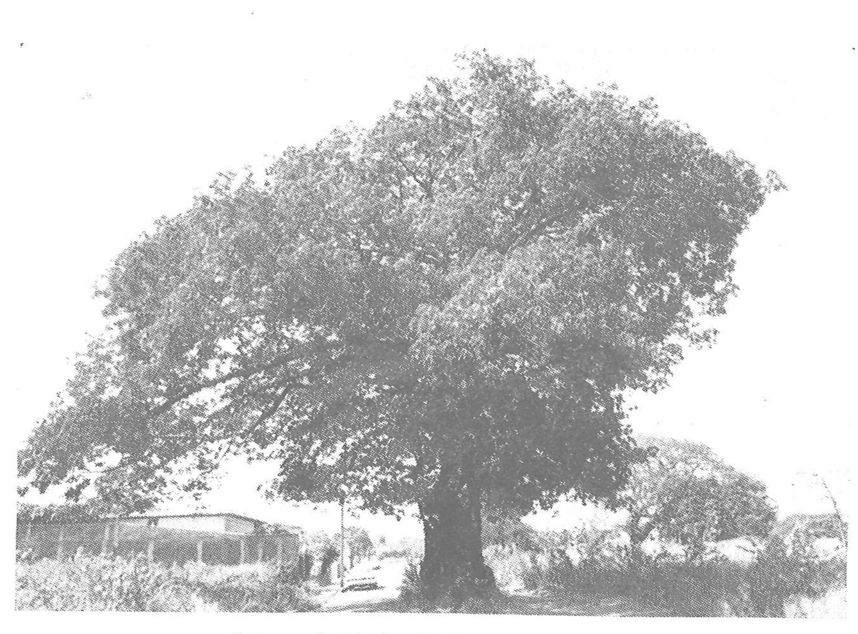
Este es el árbol que amorosamente sienta tu infancia en sus rodillas.

Con el algodón liviano y sedoso de su fruto tu pueblo construyó sus almohadas
donde reclina su descanso y fabrica sus sueños.

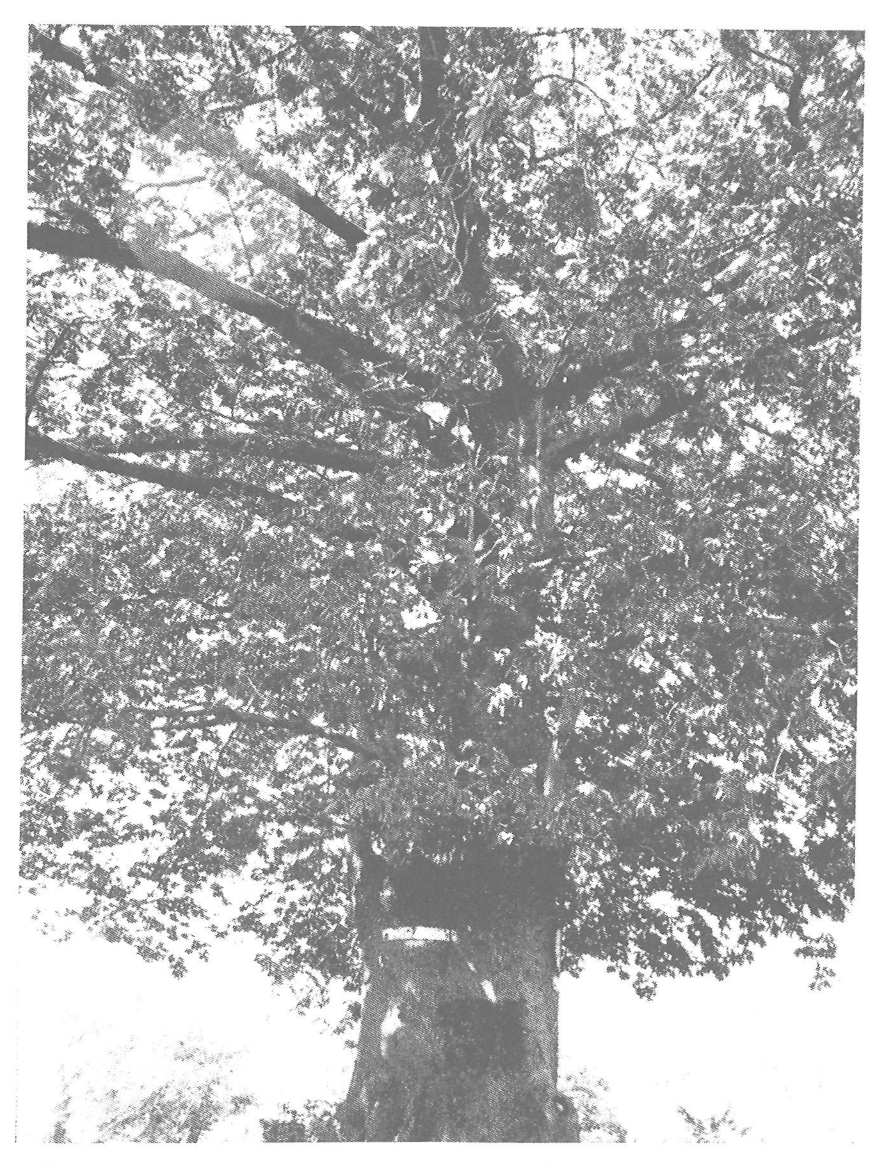
Si suben a este árbol, la serpiente se hace pájaro
y la palabra, canto.



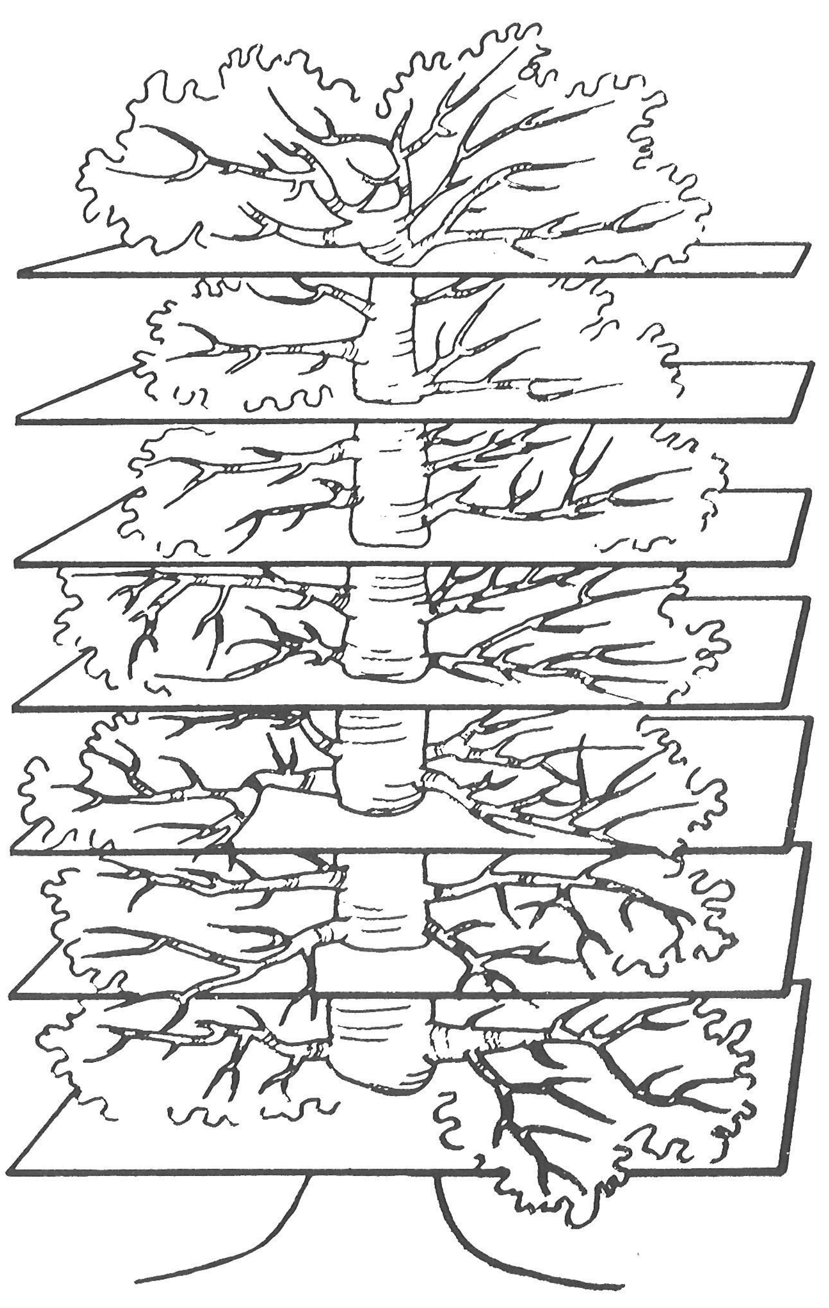
La Ceiba, árbol sagrado, en un códice náhuatl



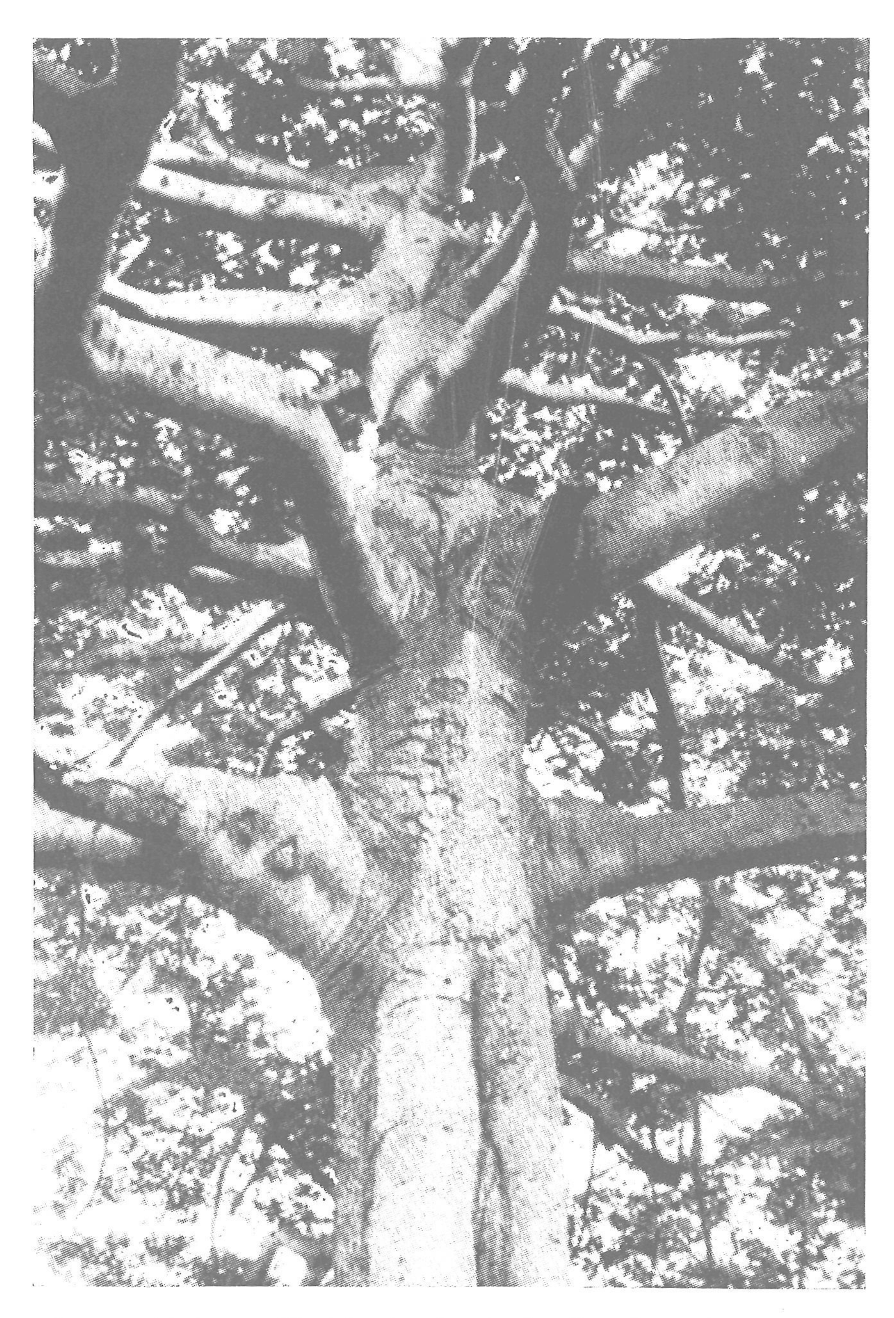
«Esta es la Madre Ceiba en cuyo tronco hinchado tu pueblo veneró la preñez y la fertilidad»



«Este es el árbol que amorosamente sienta tu infancia en sus rodillas»



La Ceiba sagrada y los siete planos celestes.
Dibujo de Tozzer



«De este árbol aprendió el hombre la misericordia y la arquitectura, la dádiva y el orden»

Esta es la Madre Ceiba en cuyo tronco hinchado tu pueblo veneró la preñez y la fertilidad.

De su madera blanca y fácil de labrar tu pueblo construyó una embarcación de una sola pieza

y esa embarcación es su cuna cuando inicia su ruta y es su féretro cuando llega a puerto.

De este árbol aprendió el hombre la misericordia y la arquitectura,

la dádiva y el orden.

PABLO ANTONIO CUADRA

Apartado 192
MANAGUA

LA FUNCION TERRORISTA DEL LENGUAJE

A lo largo de los tiempos, la historia del pensamiento se escribe como sucesión intermitente, irregularmente cíclica, de nuevas concepciones que pugnan por abrirse paso, desbordando las anteriores teorías. Surgen así las revoluciones teóricas, que establecen nuevos criterios y definiciones de lo que se busca establecer como el ámbito propio de lo racional. Todas estas revoluciones, en efecto, pretenden constituirse como modelos terapéuticos de los antiguos sistemas doctrinales, buscando instaurar, al propio tiempo, sus propias concepciones de cuál deba ser el reino de la autenticidad racional en el pensar y el obrar.

Tanto las nuevas concepciones teórico-filosóficas como las doctrinas eclipsadas jugaban con un supuesto operativo común: su profunda convicción, de corte ilustrado, en el poder de la idea; la creencia básica de que la razón era absoluta y suficiente en sí misma y que su poder autonómico —una vez precisado en su justa definición— se extendía a toda la esfera del ser y actuar humanos. No podría darse, por consiguiente, una humanidad renovada sin un molde teórico previo, y, viceversa, toda nueva teoría haría surgir inevitablemente un nuevo modo de comportamiento. Como el relámpago precede al trueno (Heine), el pensamiento había de preparar todo cauce de posible acción. Como el joven Marx decía, la teoría se hace acción, praxis, al prender en las masas.

Frente a esta orientación tradicional, Kant vino a representar la revolución en profundidad, el corte por antonomasia que acaba con la utopía mítica de que lo especulativo puro engloba las posibilidades mismas de lo real. Desde bases estrictamente filosóficas, Kant estableció los límites de la razón, dejando definitivamente fuera del ámbito de ésta la esfera del campo de los valores y las formas del actuar moral.

Kant ponía en entredicho, de este modo, las bases mismas de todo el quehacer intelectual tradicional. La orientación kantiana, a través

de Schopenhauer, se prolonga (A. Janik) en Kierkegaard, Tolstoi, Unamuno y sus explícitas declaraciones de que la razón y la lógica son enemigas de la vida y del alcance íntimo de las creencias más profundamente humanas.

Pero la revolución «copernicana» de Kant sólo puede ser entendida en su plena fecundidad si se explicita el intento de establecer los límites de lo racional precisamente en la delimitación de las categorías *lingüísticas.* Así lo sospechó Benn y, más directamente, así lo entendieron los románticos alemanes, con Hölderlin —profundo conocedor de Kant— a la cabeza, al dejar establecida la radical incapacidad del lenguaje —lo racional— para expresar la realidad auténtica, la que está más allá de la apariencia e inmediata impresión de las cosas.

Si la búsqueda romántica de nuevos mundos implicaba el inquirir la posibilidad de unas nuevas formas lingüísticas, la literatura contemporánea ha hecho dogma fundamental de su quehacer, lo que el siglo XIX se limitó a dejar esbozado: la negación y rebeldía ante los valores establecidos han de estructurarse precisamente en la rebeldía y negación de las formas lingüísticas que los sustentan. Baudelaire se prolonga, de este modo, en la convicción de Valéry de que lenguaje y pensamiento han de ser destruidos de un modo necesariamente simultáneo. Todo cambio conceptual sólo es, pues, posible en la renovación de las bases lingüísticas y el establecimiento de nuevos cauces estilísticos. Joyce (sobre todo, el de *Finnegan's Wake),* Virginia Wolf, Benn, Montale, Ezra Pound, T. S. Eliot. W. Empson y la más reciente literatura hispanoamericana bien pudieran servir de ejemplos relevantes de esta orientación.

El punto culminante de este proceso, en el que se superponen el plano lingüístico y el teórico-filosófico, viene dado en el momento en el que lo que se pone en juego es la desaparición *radical* y absoluta de los valores de una cultura o sociedad determinadas. Con ello se está intentando, al mismo tiempo, el rechazo pleno de unos cauces lingüísticos dados.

No hay, en efecto, ningún lenguaje dado que posea la virtualidad de poder plegarse a las exigencias totales de la revolución radical de una razón y unos valores establecidos. Esta revolución es, en sí, la utopía mítica del mundo nuevo que, por aislar ficticiamente las exigencias de lo real, suscitara los irónicos comentarios de Marx. En cuanto utopía, es radical incomunicación con el momento presente y, en el fondo, pura negación. El sueño de Mallarmé de encontrar la expresión de lo negativo es imposible. Sólo quedaría, entonces, el

grito desgarrado de la abolición pura de las estructuras lingüísticas operantes (Sade), el «suicidio» del lenguaje (Mauthner), el reconocimiento de la revolución imposible por nuestra impotencia ante la tiranía de un logos gramatical que nunca se resignará a perder ciertos derechos propios (Jambet).

Surge así la literatura de lo negativo, renovadora del ideal romántico, al que lleva a las últimas consecuencias de su intento por encontrar la fundamentación última de la delimitación de unas estructuras lógico-lingüísticas que sean la negación de todo lo anteriormente pensable. Aquel tipo de literatura que pretende realizar el sueño bakuniniano de que la alegría de la destrucción es, en sí y por sí, la alegría de la creación.

Lo que hay que cuestionar, sin embargo, es la viabilidad de esta radicalidad programática, plasmación lingüístico-literaria de la teoría del «terrorismo de la idea», de Bauer. Nuestro intento consiste precisamente en establecer las bases de esta investigación a través de un somero examen de las tres últimas novelas publicadas de Juan Goytisolo. El «último» (1) Goytisolo, en efecto, viene a representar hoy día una de las más inquietantes, interrogadoras, meditaciones acerca de la función de la palabra y de la misión del artista.

II

En *Señas de identidad,* Alvaro (Goytisolo) Mendiola *decidió* que resultaba obligación inexcusable el plantear y hacer aflorar las estructuras subyacentes a sus más íntimas vivencias. Pretendía, con ello, elevar al ámbito de un esquema de categorías el resultado de un análisis que, partiendo de las coordenadas concretas de una existencia determinada, busca la comprensión del sentido de un ámbito determinado de conceptos fundamentales de lo humano.

Para conseguir este objetivo, Alvaro juzga necesario volver a las fuentes originales de su propia historia individual. Hacer aflorar —mediante un retorno incesantemente autorreflexivo— la génesis de los pasajes más relevantes de su autobiografía. Llegar, en última intan-

---

(1) Creo apropiado hablar de un hiato significativo en la producción novelística de Goytisolo (Juan), lo que, por nuestra parte, no implicará valoración alguna de lo que sería su primera etapa. Para ello, nos remitimos al estudio de María del Carmen Aneiros «Visión del mundo y la sociedad en las novelas de Juan Goytisolo» (tesina inédita). Estudio que, aparte su mérito interno, tiene el adicional de la fecha (1967) en que fue escrito y defendido. Para nuestros propósitos, nos centraremos en las siguientes obras de Juan Goytisolo: *Señas de identidad* (citaremos *Señas:* Seix Barral, 1976), *Reivindicación del Conde Don Julián* (citaremos *Reiv.:* Seix Barral, 1976), *Juan sin Tierra* (citaremos *Juan:* Seix Barral, 1975).

cia, a una re-*visión* crítica de su propia vida mediante un re-*vivir*, lo más fielmente posible, las situaciones pasadas que él configura —inventa— como eslabones básicos de su propia biografía, tomada en todo su conjunto.

Por ello, Alvaro se encarga de re-crear su propia historia mediante el intento de enlazar las vivencias con más fuerte contenido de su historia pasada con su condición presente de voluntario emigrado político. Finge, con este fin, el que cree experimento crucial: un viaje (no por imaginario menos real) a España, durante el cual revivirá el contexto sociológico-cultural que animó —dio forma— su vida pasada. Tiene la pretensión de un planteamiento cuasi científico de su problema, un mirar desapasionado, como el del investigador situado *frente* al problema que busca resolver:

> «... la nostalgia de España se había desvanecido poco a poco, como si las raíces que te unieran a la tribu se hubiesen secado una tras otra como consecuencia de tu dilatada expatriación y de vuestra indiferencia recíproca» *(Señas*, 341; *ibid.*, 199).

Esta pretensión de objetividad es una falacia. Incluso en el campo de la ciencia no hay objetividad en sentido absoluto, sino que las conquistas en este campo dependen del contexto de una comunidad científica dada (2). Si se trata de la revisión reflexiva de nuestra propia historia personal, sólo puede hacerse reviviéndola a partir de nuestro proyecto existencial actual, por el que estamos engarzados en un *compromiso* (consciente o inconscientemente asumido) con unas determinadas formas de pensamiento y vida. Alvaro hace explícito ese autocompromiso que se concretiza en la negación del mundo cultural de su país y sus paisanos. Negación reveladora de una decisión que, poniendo en juego las resonancias más íntimas de la personalidad, no puede compaginarse con la postura del observador imparcial:

> «como él quisiste romper con todo lo que recibiste de prestado con todo cuanto sin pedirlo tú te dieron ellos dios religión moral leyes fortuna» *(Señas*, 349).

Alvaro Mendiola, en fuerza a su situación presente, *previamente* a su declaración de identidad en el viaje a España, tiene ya elaborado un esquema estructural de categorías culturales que son en sí mis-

(2) Desde Popper hasta Feyerabend —pasando por Kuhn y Lakatos—, y a pesar de tan diversas posiciones, todos aceptan este punto como postulado básico.

mas, sin embargo, algo *derivado* y posterior a su decisión de ruptura y enfrentamiento con la sociedad española, que él finge contemplar en aquel momento, pero cuya delimitación conceptual ya había forjado en consonancia con el nuevo esquema lógico-estructural:

> «orden promiscuo y huero del que habías intentado escapar, confiando, como tantos otros, en un cambio regenerador y catártico que, por misteriosos imponderables, no se había producido...» *(Señas,* 11-12).

Hay en este planteamiento una delimitación formal tendente a la codificación dicotómica de esquemas culturales irreconciliables entre sí: Alvaro ha apostado por un nuevo mundo (y, por ende, una nueva personalidad), que supone un cambio y una escapada regeneradora y catártica. Lo *otro* es lo imposible de codificar en relación alguna de continuidad con el polo contrario.

Para Alvaro sólo existen dos opciones, antitéticas, en función de unos determinados valores:

A: mediocridad, rencor, virtud, tristeza, privilegios de clase, decadencia;
B: lo opuesto a *A.*

Todos estos caracteres son las propiedades lógico-formales de unos polos básicos que concentran en sí la clave dinámica de la cuestión:

A': mundo cultural (religión, moral, leyes) de la sociedad española del 63;
B': mundo nuevo, al que se opta, opuesto a *A'.*

En cuanto codificación formal de la estructura funcional de una sociedad, Goytisolo no se detiene en la elaboración de un programa de opciones concretas cuyo contenido pueda ser válidamente aceptable como objetivo político a implantar en sustitución de la carga de contenidos que —se supone— subyacen en la opción *A.* Preocupado únicamente por el aspecto crítico socio-cultural, a Alvaro Mendiola no le queda más salida que la repulsa absoluta del esquema básico de valores, formalmente delimitado, de aquella primitiva opción. Repulsa que se concreta en la destrucción del carácter mítico que encierran las connotaciones culturales del propio país a que un individuo pertenece: ese país es el que suministra el marco socio-cultural, lo intersubjetivo, que es la raíz de nuestra personalidad.

A través de los lazos afectivos que enmarcan esta singular relación, se introduce una mítica (3) religación de paternidad-filiación: mi país es mi patria. Tras la negación de la opción *A*, lo que Alvaro Mendiola hace aflorar es su decisión de re-*negar* de su filiación natural. La liberación catártica *(Señas,* 11) implica poner en evidencia el carácter espúreo de la paternidad (maternidad) de su patria (matria). Para su hijo Alvaro, España no se ha comportado con la fidelidad y sentido propios de una madre: se ha convertido en una madrastra inmunda *(Reiv.,* 15), ha arrojado de su seno a los hijos más preclaros o más indigentes *(Señas,* 238-40; 318), obligándolos a emigrar, al tiempo que ella se vendía a los infames compradores del sol *(Señas,* 192), a los peritos en playas *(ibíd.,* 199), a los rebaños de turistas *(ibíd.,* 406).

Se produce así una doble corriente, *antinatural,* de invasiones *(Señas,* 373-74): la de los nuevos bárbaros, las gentes del Norte, que se apoderan del sol de la patria de Alvaro, frente a la de los hijos de España que han de emigrar, invadiendo Europa, de un modo anárquico, pero no por ello carente de sutileza *(Señas,* 239).

Ante el fenómeno de la desnaturalización surgida en la relación primaria paternidad-filiación, Goytisolo reacciona con una descripción fenomenológica, sin supuestos, de lo acaecido. Olvida inquirir la génesis del hecho de carecer de los cauces normales que proporcionan al hombre sus más auténticas señas de identidad y de ser, por consiguiente, un hombre sin tierra. Atengámonos únicamente al dato que hay que reflejar con la objetividad precisa que caracteriza a lo que ha sido dado, sin dejar lugar a rencores ni reproches:

> «separémonos como buenos amigos puesto que aún es tiempo» *(Señas,* 420; 199).

De aquí podrá luego darse el paso a la generalización inductiva que nos ponga enfrente de un sentido paradigmático:

> «la patria es la madre de todos los vicios... qué patria?: todas: las del pasado, las del presente, las del futuro...» *(Reiv.,* 134).

El falso espejismo de un desapasionado olvido se revelará, sin embargo, a continuación con toda su crudeza: renunciar a las señas naturales de identidad implica un acto positivo decisorio y un poner

(3) *Mítica* en sentido psicoanalítico, donde la carga imaginaria que conlleva todo mito no por eso deja de revelar su eficacia y operatividad en la creación de la propia personalidad, sobre todo en sus aspectos patológicos, por medio de las asociaciones libres.

en evidencia la culpabilidad del polo opuesto que posibilite la justeza (y justificación) de la decisión tomada. Es la propia patria de Alvaro la que ha faltado a su misión, entregándose a extraños y olvidando a sus hijos. Ante ello no caben posiciones frías, sino el grito rabioso de la rebeldía (cfr. *Reiv.*, 11, 15).

Grito rebelde cuyo fin inmediato es la destrucción y aniquilación de todo lo dado como condición indispensable de toda vía hacia el futuro:

> «hacer almoneda de todo: historia, creencias, lenguaje: infancia, paisajes, familia: rehusar la identidad, comenzar a cero:» *(Reiv.,* 135).

III

Pero destruir ¿qué? No las estructuras reales, objetivas de la sociedad. Eso pertenece a la esfera de un adecuado programa de eficacia política. En *Literatura y eutanasia* (4), Goytisolo ha denunciado la confusión que se ha apoderado de un gran número de escritores españoles al confundir los cauces de lo político y lo literario, acción y escritura, literatura y vida *(o. c.,* p. 52).

Con el fin de obviar este inconveniente de principio, Goytisolo delimita el campo *crítico* en que el escritor ha de situarse, campo que afecta al propósito autolegitimador que toda sociedad ha de poseer si busca su supervivencia y que se expresa en las formas culturales propias de aquella sociedad, formas que —a su vez— se plasman en unas formas lingüísticas. La función catártico-destructiva de la sociedad que Goytisolo propugna aparece referida a la destrucción de aquélla en su expresión en un contexto *lingüístico* determinado y preciso:

> «En el vasto y sobrecargado almacén de antigüedades de nuestra lengua sólo podemos crear destruyendo: una destrucción que sea a la vez creación; una creación a la par destructiva.» «El mundo en que vivimos reclama un lenguaje nuevo, virulento y anárquico» *(o. c.,* p. 56).

La elección del plano lingüístico como objetivo primero a destruir, desmitificándolo, no resulta un azar, sino el producto de la reflexión consciente, que descubre en la lengua el contexto más vivencialmente ligador del hombre a su historia y tradición: es el «último lazo que, a tu pesar, te une irreductiblemente a la tribu» *(Reiv.,* 70).

(4) En *El furgón de cola* (París, 1967), pp. 44-58.

Y surge la paradoja. Porque Goytisolo es consciente de la imposibilidad de un *decir* objetivo e imparcial de nuestra propia filiación y del entorno concreto en que nos hallamos inmersos. La palabra está cargada del peso histórico de la tradición y el uso que de ella hagamos deviene partícipe del modelo que los *otros*, ya pasados, nos legaron.

A pesar de ello, Goytisolo pretende llevar adelante su programa de observador imparcial de sí mismo y su mundo-entorno y *comunicarlo* al lector. En función de esta comunicación, ya no será lo dado-real lo que importe, sino el decir mismo, el ceñirse a la palabra privada de connotaciones y cargas semántico-conceptuales del pasado *(Reiv.*, 124-125). Para ello será necesario proponer nuevas reglas de juego lingüístico, renegar del lenguaje dado, *traicionándolo* en la delimitación de cauces opuestos a los que sirven de vehículo del lenguaje de origen:

> «... el verbo encadenado se libera, su arquitectura deviene fluida, la mezquina palabra despierta y ejecuta la implacable traición» *(Reiv.*, 126; 70).

El proceso desmitificador del escritor implica, en primer lugar, el «restituir su verdadero valor a los nombres como a los hechos o a las palabras» (5), lo que posibilita el que la denuncia del edificio semántico de una sociedad alienante sea, al mismo tiempo, crítica y denuncia de los fundamentos mismos de esa sociedad: «tarde o temprano, la experiencia nos obligará a reconocer que la negación de un sistema intelectualmente opresor comienza necesariamente con la negación de su estructura semántica» (6).

Sobre las bases expuestas de la teoría crítica que Goytisolo asume, la denuncia histórico-sociológica de la sociedad española que había sido el sostén ideológico de *Señas de identidad* se replantea, en el capítulo último de esta novela, desde un fundamento de crítica lingüística. La invasión turística se traduce en el dominio invasor de lenguas extranjeras (7) de los países económicamente más fuertes; la riada emigratoria de los españoles ha de ser tratada como eclosión de la lengua española a través de los países receptores de mano de obra emigrada *(Señas*, 239); la tierra-madre infiel es la lengua mancillada por «sofismas mentiras hipótesis angélicas aparentes ver-

---

(5) Recordemos, al respecto, al genio romántico: «Je nommai le cochon par son nom; pourquoi pas?»

(6) *El furgón...*, 15, 19.

(7) El final de *Señas* es el planteamiento más relevante de esta situación de «invadida» o «conquistada» en que se encuentra la lengua española. *Vid.* p. 422; también, 399, 402 y 408 y ss.

dades frases vacías cáscaras huecas alambicados silogismos buenas palabras» *(Señas,* 420); el adiós, por último, del novelista que decide abandonar para siempre su país se encuadra ahora igualmente en un contexto lingüístico: «mejor vivir entre extranjeros que se expresan en idioma extraño para ti que en medio de paisanos que diariamente prostituyen el tuyo propio» *(ibídem).*

Tenemos, pues, los siguientes conjuntos, dotados de unas especialísimas relaciones coimplicadoras:

tierra materna	=	lengua materna
España	=	lengua oficial (castellano)
turismo	=	idiomas extraños
emigración	=	difusión del castellano
infidelidad de la patria	=	lengua mancillada
abandono de la sociedad	=	expresión en lengua extranjera.

Esta tesitura no encierra, en su planteamiento, una continuidad lógica con el desarrollo que Goytisolo había venido imponiendo a los capítulos anteriores de *Señas.* Se pasa del plano de la observación empírico-histórica al de una formalización arquetípica y su aplicación a un contexto concreto. El cambio crítico de estrategia (que va a pervivir y a ser profundizado en *Reivindicación* y *Juan sin Tierra)* buscará fundamentalmente establecer una correspondencia isomórfica entre las estructuras *sistemáticas* socioculturales y las estructuras *sistemáticas* lingüísticas, de tal manera que lo que aquí entre en juego no sea la descripción viva, real, de una realidad social que se llama a examen, sino el sentido mítico-simbólico de unas determinadas formas lingüísticas dotadas de una estructura lógica que sobrepasa los contenidos contingentes de la sociedad en que aquellas formas se han producido de hecho.

Goytisolo se burla, al modo cervantino, de aquel tipo de literatura que pretende ser «reflejo veraz y sincero de las sociedades en que se crea(n), merced a la introducción de personajes vivos y auténticos...» *(Juan,* 264) y de los supuestos teóricos de las corrientes del realismo literario *(ibíd.,* 271). Si se da una obra literaria, su específica connotación de resultado de una inspiración y entramado lingüístico va más allá de las connotaciones concretas de la realidad vivida en su monótona permanencia *(ibíd.,* 281).

Para Goytisolo, la nueva literatura ha de encontrar su autonomía en el propio contexto lingüístico, cuyos significados organiza en sistemas cerrados, cuya estructura formal, al ser revelada, puede inducir a un desarrollo semántico, siempre que éste no rebase los límites internos previamente fijados en aquellos sistemas. La estética de

vanguardia es la expresión poética de unos condicionantes simbólicos que afloran autónomamente en su propia complejidad lingüística, haciendo revivir nuevos lenguajes y abordando posibilidades increíbles de plurales sentidos.

La autonomía del lenguaje literario descubre —inventa— su relevancia significante en la estructura misma literaria, sacrificando su pertenencia a un punto de origen, real y concreto, engendrador de la *producción* literaria y sacrificando, igualmente, su proyección al ámbito de la realidad, que, en un momento determinado, fue la explicitación de la trascendentalidad reveladora del lenguaje. La obra literaria deviene, así, un «desafío insolente a la realidad» (*Juan,* 77), que hace de su propia estructura lingüística la condensación de todos los valores. Hay una verdad inmanente al discurso literario, verdad que se delimita sin referencia alguna a la realidad trascendente al discurso mismo y a la que todo referente debe ser sacrificado (*Reiv.,* 175; *Juan,* 77). Atribuir a la consistencia interna del contexto la función de una inmanencia sin fisuras de valores lleva, de este modo, a encuadrar toda obra literaria en un formalismo globalizante que se hace principio y fin, al mismo tiempo, de sí mismo (*Reiv.,* 124; *Juan,* 312-13).

La función polisémica que, en cuanto categoría semántica autónoma, define la gama espectral de la obra literaria requiere, sin embargo, un criterio funcional que delimite la autenticidad específica de aquélla como operación artística. Esta delimitación operativa viene dada por el carácter liberador que tiene la literatura, cuando la obra literaria ha surgido como producto consciente de una opción del autor. Desligar la palabra de su nexo natural referencial y de su entronque primario en lo real implica poner en juego una función que rebasa el plano de la racionalidad de lo lingüístico.

El lenguaje tiene su natural consistencia lógica en tanto que es el asiento natural de la revelación de la realidad, y es por ello tributario de la ordenación lógica con que el hombre aprehende lo real: la lógica del mundo y la del lenguaje son inseparables. Decidirse por unas formas lingüísticas a las que se priva de esta función natural de asiento lógico de lo real lleva consigo una opción concreta desvinculante de lo real concreto, desligando al lenguaje de su nexo primario. Este tipo de mundo literario resulta un mundo *creado* cuyos límites vienen dados y fijados por el contexto lingüístico en que se produce.

El artista-creador de un mundo literario plenamente autónomo adquiere, así, el derecho a inventar —crear— las leyes regidoras de este mundo. Dada, sin embargo, la autosuficiencia de este mundo lingüís-

tico-literario, la lógica que rija su configuración habrá de participar necesariamente de la decisión libre del artista, que en tanto será operativamente valiosa en cuanto contribuya a configurar la autonomía libre del universo lingüístico-artístico producido. Se tratará, en definitiva, de una lógica surgida —creada— fuera del contexto de la legalidad férrea de lo racional, siempre que a la razón se le siga atribuyendo como carácter definitorio suyo el de ser el substrato lógico de lo real. Una lógica, por ello, inabordable en el marco lingüístico natural que marcha acompasado con las estructuras del referente.

La declaración de Goytisolo de un nuevo programa estético está en función del rechazo que ha de hacerse de los viejos usos lingüísticos en cuanto substratos portadores de unos determinados valores culturales y modelos típicos constituidos de formas de conducta que la sociedad ha consagrado como norma de actuación y —por consiguiente— ha dotado de una estructura *lógica* a la que se hace aparecer como paradigma racional exclusivo. Por una parte, el plano lingüístico aparece, dentro del cauce de la tradición de una sociedad, en su específica consistencia; por otra parte, sin embargo, ésta sólo puede manifestarse en la intersección del plano cultural-normativo y del plano lógico-racional, que justifica la pervivencia de las tradiciones que fundamentan aquella sociedad.

Si el novelista propone un nuevo modelo estético-literario, éste no será posible más que a través de la destrucción del esquema lingüístico y de los valores que en él se sustentan. Frente al sistema tradicional (lo visible, lo *racional,* lo tolerado), la revolución lingüística que se propone carecerá de aquel soporte lógico, será lo nefando, *indecible,* oculto (cfr. *Juan,* 242).

> «dividirás la imaginaria escena en dos partes: dicho mejor: en dos bloques opuestos de palabras: a un lado substantivos, adjetivos, verbos que denotan blancor, claridad, virtud: al otro, un léxico de tinieblas, negrura, pecado» *(Juan,* 30).

IV

Según Goytisolo, la manifestación lingüística de la estructura lógico-racional de la tradición se define fundamentalmente como *represión.* Represión que primariamente lo es del goce sexual, al que la sociedad ha tratado de desvirtuar a base de una sistematización de connotaciones peyorativas que hiciera posible un control por el que la sociedad sirviera sus propios intereses:

«raíces sexuales del poder político: o raíces políticas del poder sexual» *(Juan,* 124).

Esta sistematización se ha traducido en una clave general donde queda encuadrada la actividad sexual como aquello a lo que sólo se concede un valor social, no privado, sancionado por unas estructuras legales. La connotación social *priva* sobre la connotación *natural* del placer de lo sexual. La función privada del goce sexual queda fuera del orden lógico y es, por ello, *inexpresable* en la regularidad semántica del contexto racional del discurso. Lo racional viene dado en la carga semántica de las expresiones que fijan el carácter *productivo* de lo sexual y que integran el goce corpóreo en el contexto de las formas tecnológicas de la civilización occidental.

En el universo de discurso de las formas racionales de expresión, el goce sexual sólo deviene algo «valioso» si se prolonga en reproducción, cuyo resultado es la prole familiar, pero siempre que este resultado familiar quede institucionalizado precisamente a través de su inserción en el orden socioeconómico de la civilización de nuestro tiempo:

«nuestra enemiga inexorable: la Parejita ovillada en el calor de su nido hogareño, ... presta a crecer en progresión geométrica... fuente y origen de nuevas y herméticas celdillas colmenares... lápices de labios... coca-cola... neveras... viajes... dietas, gimnasia, curas de relajación» *(Juan, 243;* cfr. 67, 155-57).

Ello, en el contexto del programa de Goytisolo, conduce al establecimiento de dos órdenes de expresión estructuralmente opuestos entre sí y que encuentran su sentido precisamente en la oposición de sus planos internos:

a) universo de esclavitud:

lenguaje cosificado - objetividad lógica - reproducción familiar (expresión racional)

b) universo de la liberación:

lenguaje vivo - anomalía semántica - placer sexual (8) (indecible)

No está de más recordar que la triplicidad de planos opuestos no son meros condicionantes extrínsecos de cada uno de los dos

(8) Cfr. *Juan,* 244: «Unica serie excluida: la lógico-procreadora: reino de la anomalía semántica, del goce yermo e improductivo: puro placer prohibido, réprobo, condenado, ilegal.»

reinos que componen, ni son mutuamente separables entre sí. Al estrato lenguaje-*a)* le hemos calificado como «cosificado», porque en la tesis de Goytisolo ha perdido su vitalidad e impronta propias al quedar supeditado (alienado) a la ordenación de la razón, concebida ésta como finalidad productiva que consagra un orden social *(Juan,* 73). Análogamente, el estrato de la objetividad lógica no puede ser formulado más que en unas coordenadas lingüísticas que incorporen en sí el orden social-productivo y, por consiguiente, lo racional viene dado como mutuamente implicado en y por la fiscalización ordenada del placer sexual. Este, por ello, queda subsumido en un orden lógico-lingüístico del que, a su vez, es elemento condicionante (cfr. *Juan,* 73).

El universo de liberación, por su parte, está igualmente regido por análogas leyes estructurales, bien que de signo opuesto. El lenguaje vivo, por oposición al cosificado, puede mostrar su vigencia autónoma *porque* se produce en el plano irracional de la fantasía, que restituye su valor y autenticidad al goce sexual, asumiendo todos los trasfondos semánticos de la expresión sexual en su patencia más inmediata *(Reiv.,* 171-174). Como ocurría en el universo-*a),* los planos del universo de liberación, mutuamente coimplicados entre sí, han de ser contemplados en la visión global de su transitividad interna, de tal manera que el lenguaje vivo y libre sea la expresión sexual del goce autónomo, improductivo, de lo sexual-irracional *(Juan,* 312-13; 298).

El lenguaje cosificado-racional-productivo es el instaurador por excelencia del orden que se asienta en la legalidad de lo productivo. Ello califica su condición instrumental al servicio de esta ordenación lógico-social, para lo cual oculta —sublimándolas— las expresiones de la manifestación natural del placer corpóreo, tomado éste en su máxima amplitud. Lo social es lo puro, es decir, el orden semántico que disfraza lo natural-inmediato («límpido y albo, irreprochable, puro») buscando una estabilidad indestructible y opuesta a lo temporal-histórico: «habla peninsular codificada e inmóvil, acumulación de proverbios y de frases hechas, vasto panteón de secular excremento idiomático!» *(Juan,* 107). Con ello, el plano de lo objetivo se resuelve como disfraz semántico que oculta los hechos revistiéndolos del lenguaje impuesto por la estructura de lo civilizado, lenguaje al que previamente se le ha desgajado de las raíces de su sentido originario: *vid. ibid.,* pp. 126, 131.

De este modo se consuma la falacia del lenguaje-encubridor de las estructuras que llevan en sí la vigencia de lo real. Este tipo de lenguaje inventa sus propias estructuras expresivas y discursivas pero no con un fin creador sino tendiendo a hacer de la palabra el artificio

útil que se pone al servicio de las superestructuras ideológicas y sociales y sus más directos intereses *(Reiv.,* 177). Se llega así a un plano «sintactiquero, figurón, tauromático» *(ibíd.,* 55) donde la materia verbal carece de un espíritu informador consistente y se traduce en papilla dialéctica *(ibíd.,* 28) que ahoga la riqueza semántica de las formas verbales, aisladas de su génesis originaria de manifestación en lo histórico:

> «en la vieja e inhóspita biblioteca que diariamente visitas has comprobado pacientemente los abusos del verbo: cuánta excrecencia parasitaria y rastrera!: palabras, moldes vacíos, recipientes sonoros y huecos: ... vuestra aparente salud es un grosero espejismo: el agitado trasegar de los siglos ha disipado vuestra fortaleza: la luz que os aureola no existe: el astro que la emitía murió hace diez mil años: hay que extender vuestro certificado de defunción: el servilismo y docilidad de que dais muestra acreditan la tesis de vuestra infamia: ...» *(Reiv.,* 156-57).

V

Asumir lo que considera las exigencias auténticas de lo real exige, por todo ello, la puesta en práctica de un lenguaje radicalmente nuevo que imponga una autonomía axiológica al margen de los cauces impuestos por la lógica y la sociedad tradicionales, poniendo en evidencia la trampa del lenguaje que, con el paso del tiempo, acaba por servir de celosía ocultadora de la fuerza originaria de la vivacidad de lo real:

> «hay que rescatar vuestro léxico: desguarnecer el viejo alcázar lingüístico: adueñarse de aquello que en puridad os pertenece: paralizar la circulación del lenguaje: chupar su savia: retirar las palabras una a una hasta que el exangüe y crepuscular edificio se derrumbe como un castillo de naipes» *(Reiv.,* 196).

El programa de Goytisolo quiere ser la revelación de la paradoja que matiza el quehacer literario: para poder llamar a las cosas por su nombre, no son los hechos mismos los que se constituyen en modelo de la expresión sino que ello sólo se consigue en la libertad, incesantemente renovada, del plano del lenguaje artístico. Unicamente el lenguaje en sí, sin ligaduras connotacionales (des-interesado), podrá recuperar —en la eclosión de su virtualidad inventiva— la esfera de lo rechazado en la tradición:

> «la habilidad del relato suplanta la dudosa realidad de los hechos, tu victoria de artista consagra la gesta inútil del militar: descartarás, pues, con desdén la gloria fundada sobre la impostura y decidirás abandonar para siempre tus hueras presunciones de historia-

> dor: renunciando a las reglas del juego inane para imponer al lector tu propio y aleatorio modelo en lucha con el clisé común: sin disfrazar en lo futuro la obligada ambigüedad del lenguaje y el ubicuo, infeccioso proceso de enunciación: conmutando desvío rebelde en poder inventivo: recreando tu mundo en la página en blanco» *(Juan*, 126).

Recuperar para la expresión literaria su plena, absoluta libertad es el camino obligado de toda radical subversión de valores. «Sacrificando» el referente a la verdad del discurso, todo lo que implique negación demoledora del orden de la vieja moral histórica puede entrar en lo que sería modelo sustitutorio, venga aquella negación de donde viniere y por más que se constituya en mezcolanza desordenada de los más variados retazos de las más opuestas ideologías. Tratándose, en efecto, de una opción de ejercicio del más omnímodo poder de la libertad, se carece en absoluto de toda norma indicadora, de toda prescripción que el buen sentido, el recto sentido (si es «bueno» y «recto», lo es en función del orden que se pretende sobrepasar) o la historia imponen: «saltarás al futuro verbal: ¿prescripción, obligación, certidumbre?: modalidad subjetiva en cualquier caso: sin el aval de la tercera persona del aoristo propia de la enunciación histórica y su lustroso barniz de verdad» *(Juan*, 231).

No basta aludir a la fuente anarquista del programa propuesto, pues ello sería circunscribir la oportunidad del momento escogido como aparición de la plena libertad a una tesitura ideológica que es, por ello y en cuanto tal, ordenación racional estatuida en virtud de unos presupuestos doctrinales. Todo ha de ser mucho más sencillamente radical. Ha de limitarse a una declaración cuya consistencia es imposible justificar por no poder acogerse a unas categorías conceptuales viciadas por su pertenencia al orden de lo lógico-causal.

Simplemente, se propone una opción a la que cada sujeto ha de entregarse por sí mismo y de un modo total como ejercicio de una libertad sin límites que sobrepasa, anulándola, toda estratificación social en una «sociedad fraternal, sin grados ni jerarquías» *(Juan*, 236); donde el concepto tradicional de autoridad se diluye en la activa muestra —¡la más igualitaria de todas!, por supuesto— de aquellas «partes recoletas del cuerpo que, a pesar de su noble función fisiológica, un arraigado, ancestral prejuicio nos había enseñado a desdeñar» *(ibíd.*, 239), con todas sus consecuencias *(ibíd.*, 241-242; I); donde se instaura el reino del ocio y donde se hace responsable a la sociedad (9) de los delitos de los individuos *(ibíd.*, 245 ss.).

---

(9) Mixtificación del intelectualismo (lógico) socrático. Sólo sobre la base de este (o análogo) intelectualismo antigoytisolano podría pensarse en pedir el castigo de la sociedad.

Y todo ello en el marco general de un código constituido, sólo de modo negativo, por los antivalores de la moral tradicional y donde toda gradación axiológica, estilo Nietzsche, quede igualmente superada. Es el triunfo de lo nefando, lo indecible: el reino de King-Kong, el monstruoso gorila venido de la salvaje Africa. En el nuevo reino, el placer inmediato queda constituido en regla suprema que hará desaparecer todo constreñimiento y norma para establecer la glorificación del cuerpo humano, no como objeto estático de contemplación sino como operatividad dinámica que se traduce en las más variadas facetas que poseen, sin embargo, como denominador común la exaltación gloriosa de la actividad *fisiológica* de lo corpóreo-humano (*Juan*, I).

La libertad es un proceso cuyo origen estriba en la posición originaria de la más absoluta igualdad entre todos los miembros de una sociedad. Proceso igualitario, sin embargo, que no puede conseguirse más que en la afirmación del valor absoluto de esa igualdad humana, en sí y por sí concebida, sin recurrir a ninguna apoyatura extrínseca a lo humano mismo. Todo hombre tiene un *cuerpo* esencialmente idéntico al de los demás y cuyas funciones vienen impuestas por la naturaleza en un mismo e idéntico sentido. Sólo en función de su cuerpo, los hombres tomarán conciencia de su pertenencia a un mismo conjunto. Unicamente las funciones corpóreas desentrañan las exigencias totales del concepto de igualdad y, por consiguiente, de la libertad innegable e irrefutable, puesta en virtud de la natuarleza humana.

En la asunción total, incondicionada, de las exigencias de nuestro cuerpo, hallará el hombre su libertad. La civilización y la tradición, sin embargo, se han venido ocupando de encubrir aquellas exigencias corpóreas, sirviéndose de la cultura y el lenguaje para establecer una sociedad estratificada, des-igualitaria y, en consecuencia, esclava, en la que la servidumbre ideológica sea consustancial a la lengua y el orden de lo racional que se instauran por encima del lenguaje de lo corpóreo al que, sublimándolo, niegan: «a su espíritu de autoridad y jerarquía, fundado en prohibiciones y leyes, opondréis la subversión igualitaria y genérica del cuerpo parado, desnudo» (*Juan*, 88; cfr. *Reiv.*, 152-53).

Hasta ahora, todas las revoluciones históricas tendentes a introducir la ideología igualitaria han fracasado por no haber caído en la cuenta de la exigencia incondicionada, inmediata, de que la fundamentación única de la igualdad natural de los hombres pasa necesaria y exclusivamente a través de las exigencias del cuerpo humano. Acudir a estructuras económicas, industriales, ideológicas, para establecer aquella igualdad absoluta no es más que utopía y sueño vano que ponen

de manifiesto la contradicción de subordinar el lenguaje de lo natural-corpóreo al metalenguaje formalizado de lo mediatizado-institucionalizado en estructuras sociopolíticas y económicas. Acudir, por el contrario, al lenguaje-inversor de estas categorías, es liberar la raíz última de esta opresión, introduciendo la nueva expresión, aquella que se funde y confunde —ella misma— en la indecible prescripción de lo reprobado: «paraíso, el tuyo, con culo y con falo, donde un lenguaje-metáfora subyugue el objeto al verbo y, liberadas de sus mazmorras y grillos, las palabras al fin, las traidoras, esquivas palabras, vibren, dancen, copulen, se encueren y cobren cuerpo» *(Juan,* 234; *vid. ibíd.*, 97).

VI

El planteamiento de Goytisolo acerca de la función del lenguaje encuentra su referente concreto en la lengua castellana como expresión de un contexto sociopolítico, de unos valores determinados y de una tesitura cultural que constituyen los tres elementos clave de la destrucción que Goytisolo pretende llevar a cabo. Estos elementos han de ser sometidos a la persecución implacable y devastadora que, proveniente del más-allá africano, haga tabla rasa de lo establecido para posibilitar el nuevo programa que, por encima de toda raíz histórica, dará origen a la más revolucionaria de las opciones.

Como dijimos anteriormente, ni existe ni se busca justificación lógica para el paso que se pretende dar. Unicamente se ofrece como postulado el proceso de identificación general entre las expresiones del tipo «civilización», «establecido», «ficticio», «interesado». En su aplicación concreta a nuestro país, todo ello encuentra su fundamentación en la lengua del siguiente modo: la lengua castellana es la expresión de una ficción cultural establecida (y, por tanto, impuesta) en función de unos intereses concretos de dominio.

Nada hay en esa lengua que sea digno de ser mantenido ni salvado de la destrucción de lo africano-irracional, porque toda expresión castellana es reflejo de una ficción que dota al lenguaje natural-ordinario de unas implicaciones falaces, distorsionadoras de lo real.

A través de su lengua, Castilla ha hecho de su paisaje hosco, seco y rocoso *(Reiv.,* 140-46, 162, 189-92, 82) el marco adecuado del reprobable y ficticio carácter del caballero español *(ibíd.,* 174-75). Es la misma lengua que ha mixtificado los valores históricos dotándoles de un contenido ajeno a su realidad primigenia *(ibíd.,* 136-38), convirtiendo así la historia en recurso lingüístico que reduce la verdad histórica a juego de intereses: «¡ínclitas figuras históricas, recursos inagotables

de la lengua!: ¡efluvios éticos, paisajes metafísicos, a mí, a mí!» *(ibíd.,* 179-80).

Todo lo cual no habría llegado a ser, de hecho, posible más que en la autoconstitución de la lengua castellana como manifestación de un orden cultural que falsea sus orígenes en beneficio de instituciones sociopolíticas concretas que, a través del lenguaje, anulan el orden natural y originario de los términos cuyo uso imponen: «el método evolutivo y paciente de influir sobre la realidad repugna a vuestro Séneca, que quiere ahora mismo y sin más tardar, por el solo imperio de su voluntad y poder, que el mal desaparezca y todo se sujete a la fórmula contundente de sus palabras» *(Reiv.,* 118 ss.).

Con ello se crea una alucinación colectiva que hace de las costumbres impuestas monumentos nacionales de la expresión de un orden conceptual-especulativo cuya sistematización doctrinal consagra las falacias lingüísticas propias no sólo de la falsificación de la tradición española sino, también las propias de toda filosofía *(Reiv.,* 199-200; 112).

Las denuncias de la aniquilación de lo originariamente valioso en aras de la «palabrería senequista» (10) no pueden llevar más que a una conclusión: «desde los polvorientos estantes de la biblioteca cuatro siglos de castellana podredumbre te contemplan» *(Reiv.,* 158). Ello, sin embargo, no es más que el producto final de aquel proceso por el que la lengua castellana se hace máscara y disfraz de lo humano-natural.

Falta, empero, en este proceso el hacer referencia, por nuestra parte, al tema de lo religioso que es para Goytisolo el símbolo por excelencia a destruir dado que el esquema axiológico de la fe es concebido por Goytisolo como el substrato básico de la alienación opresora de toda cultura racionalizada y, más en concreto, de la cultura española. Frente a la religión, por ello, caben todas las posturas que contribuyan a la aniquilación del ámbito de lo sagrado. Desde la burla *(Reiv.,* 158) al remedo sacrílego *(ibíd.,* 231-33; 163-66) pasando por la blasfemia *(Juan,* 20 ss.). La esfera de lo religioso es, para Goytisolo, la fuente que proporciona al lenguaje su función represiva y desvirtuadora de lo real.

La denuncia de los valores religiosos y de su semántica peculiar es la denuncia de la expresión represiva de las exigencias naturales a las que enmascara en un contexto semántico que anula lo corpóreo

(10) Obsérvese cómo el lenguaje «senequista» (en la obra de Goytisolo) puede transformar la función *terapéutica (Reiv.,* 118-19), en que la filosofía analítica del lenguaje, al modo del último Wittgenstein y sus seguidores anglosajones, hace consistir la misión del quehacer filosófico. Transformación que se produce al explicitar unos intereses concretos, sirviéndose de la pretendida neutralidad del formalismo lingüístico.

en el estrato supraterrestre del *espíritu* (*Reiv.*, 81) y, remedando el placer corpóreo, lo convierte en vacío discurso (*Juan*, 70-71; 199). Castilla, en definitiva, es su lengua; ésta es la civilización que se nutre de un sistema expresivo-conceptual religioso; civilización, por último, en el contexto occidental, se convierte en represión anuladora de lo humano. De ahí la necesidad de establecer el lenguaje de la liberación, del cuerpo y del placer; el anti-lenguaje (*Reiv.*, 173-74) de la tradición (*Juan*, 82-89).

Aniquilar (en la metáfora del traidor) las estructuras más íntimas y primarias de la lengua establecida se convierte, por ello, en la urgente misión del artista-profeta de la destrucción, «dueño y señor de cosas y palabras» (*Juan*, 119): «¡sólita epifanía del verbo!... ciñendo la palabra, quebrando la raíz, forzando la sintaxis, violentándolo todo» (*Reiv.*, 85), «seguirás el ejemplo del alarife anónimo y extraviarás al futuro lector en los meandros y trampas de tu escritura: alzarás bloques de piedras sonoras, las substraerás a la tiranía del razonable uso...: investido de los poderes sutiles del mago, pondrás tu imaginación al servicio de nuevas e insidiosas arquitecturas cuyo sentido último será el del aleve callejón fesí: captar al intruso ingenuo, seducirlo, embaucarlo, envolverle en las mallas de una elusiva construcción verbal..., enseñarle a dudar» (*Juan*, 145-46).

VII

Si hemos de decir algo en torno a las propuestas del «último» Goytisolo, es forzoso reafirmar la viabilidad del intento de explicitar, sobre la base de coordenadas puramente lingüísticas, las superestructuras ideológicas que constituyen la carga conceptual de un lenguaje cualquiera. El planteamiento formal del tema goza de una justificación lógica irrefutable, dado que el escritor-artista opera con expresiones, no con los objetos mismos (en su propia y genuina consistencia) ni con estructuras objetivas de lo real.

Operar con hechos y estructuras objetivas es labor, a diferentes niveles, del técnico y del político. Ni siquiera del científico, pues éste también se sirve fundamentalmente —exclusivamente— de teorías *interpretativas* de la realidad, lo que, en última instancia, no es más que servirse de un aparato lingüístico como estructura de un cierto orden conceptual.

Resultaría, por ello, superficial el detenerse en el Goytisolo que refleja la función de una lengua concreta (la castellana) en su relación

con unas formas socioculturales sólo coyunturalmente relevantes. El programa de Goytisolo únicamente tiene sentido si es capaz de ser asumido en una generalización lo suficientemente amplia como para poner en evidencia la intercorrelación entre el estrato lingüístico y el sociocultural y desvelar el latente peligro de posibles anomalías semánticas que esta correlación conlleva en cualquier lenguaje dado.

Todo escritor, todo artista, en efecto, descubre en el lenguaje dado su propia capacidad de renovación, su necesidad de desembarazarse de prejuicios que el uso y el tiempo imponen y que hacen de todo lenguaje un factor potencial de celadas encubiertas: «las palabras son nuestras herramientas, y, como mínimo, debiéramos usar herramientas pulidas: debiéramos saber qué significamos y qué no, y debemos estar prevenidos contra las trampas que el lenguaje nos tiende» (11). De ahí que el artista no se conforme con la mera combinación repetidora de enunciados dados sino que intente incesantemente re-vivificar la pujanza de lo lingüístico mediante la inserción en él de relieves originales de sentido: «lo que hay de azaroso en la comunicación literaria, lo que hay de ambiguo e irreductible a la tesis en todas las grandes obras de arte, no radica en un defecto provisional de la literatura, cuya superación podría esperarse, sino que es el precio que hay que pagar por tener un lenguaje conquistador, que no se limite a enunciar lo que ya sabíamos, sino que nos introduzca en experiencias extrañas, en perspectivas que nunca serán las nuestras y nos desembarace al fin de nuestros prejuicios» (12).

Pero si el método elegido por Goytisolo es la plasmación de un ideal que nos parece el camino más acertado para la realización de la obra artística, no podemos decir lo mismo del substrato ideológico que anima la revolución lingüística que Goytisolo propugna.

Los límites de este trasfondo conceptual ya habían sido propuestos con anterioridad, en el momento en que Freud estableció las coordenadas generales dentro de las cuales se mueve el planteamiento del programa de Goytisolo. Es bien sabido, en efecto, que, para Freud (13), «placer instintivo» y «civilización» son términos antagónicos, de tal manera que la renuncia al instinto es el precio que ha de pagar todo individuo al que se llame «civilizado». Por ello, cualquier persona individual es, en principio, un enemigo virtual de la civilización. Toda sociedad civilizada dispone de sus propias instituciones encaminadas a reprimir la satisfacción de los impulsos instintivos pla-

---

(11) Austin: *Philos. Papers*, VIII. En la vers. espñ. (Rev. de Occidente, 1975), p. 174.

(12) Merleau-Ponty: *La prosa del mundo* (Taurus, 1971), p. 139.

(13) No está de más recordar aquí que Freud pensaba que la interpretación psicoanalítica había de seguir los modelos hermenéuticos de la investigación filológica.

centeros de los individuos que componen la sociedad (14), bien entendido que, siendo estos instintos primitivos genéricamente los mismos en todos los hombres, la represión del Super-Yo afecta a todo individuo.

La sociedad civilizada, en definitiva, es esencialmente inhibidora de la potencialidad del Ello. El individuo se ve, por ello, impotente frente a las estructuras dadas. Ante esta situación, la sociedad busca una legitimación de sí misma y que concreta en la justificación ideológica de sus propios supuestos. Para ello —sigue Freud—, la tradición del mundo civilizado ha venido imponiendo unos condicionantes doctrinales férreos que conducen al establecimiento de una serie de valores absolutos que constituyen el contenido del universo de discurso de la moral y la tradición, universo de que se sirve la sociedad para perpetuar sus estructuras y al que ha de acomodarse toda expresión que pretenda ser considerada como socialmente valiosa. Estas prescripciones morales y de la tradición no son determinantes de la realidad, sino ficciones o «ilusiones» que tienden a hacer admisibles para los individuos las renuncias básicas y fundamentales que se les imponen, al tiempo que sirven como papel racionalizador de la autoridad y el poder constituido. Explicitar la génesis de las instituciones del poder y de las funciones de la ideología («ilusiones») se convierte, por ello, en el problema básico del hombre civilizado que busca su liberación.

La obra del «último» Goytisolo no es más que una ejemplificación concreta de las tesis generales de Freud y, por consiguiente, la admisión o rechazo de aquel programa estará en función de las coordenadas doctrinales freudianas al respecto. Goytisolo aplica a la sociedad española de los años sesenta lo que Freud había dicho de toda sociedad de nuestros días: que no permite la satisfacción de la sexualidad humana más que con miras a la reproducción de una prole legítima, por lo que toda sociedad civilizada ha de contar con unos medios políticos represivos que entran en conflicto con la libertad del individuo y para cuya legitimación pone en juego unas superestructuras ideológicas.

Pero aparte de ello, el criticismo radical de que Goytisolo hace gala no es, en última instancia, sino una muestra más de lo que precisamente el novelista pretendía rechazar en la lengua dada: la renovación del ideal romántico de la utopía de un mundo nuevo, sin raíces, lo cual no es sino una velada forma de negarse a dotar de sentido renovado y vivificante a las estructuras (lingüísticas) de la realidad. De este tipo de criticismos absolutos Marx había dicho que, más allá de su

---

(14) *Obras completas* de Freud (The Hogarth Press, 1967), XXI, 5 y ss. Para no repetir citas, nos apoyaremos, en nuestra breve exposición de Freud, en el tomo citado, especialmente pp. 10 y ss., 52-55 y ss., 89 y ss.

apariencia, sólo buscaban una nueva interpretación de la realidad y, por tanto, una aceptación real de ella.

Como culminación de esta postura, Goytisolo parece convencido de que la función del escritor se detiene en la mera denuncia que muestre la ruptura con los planteamientos lingüístico-culturales precedentes. Ello, sin embargo, sólo tiene sentido desde un plano estático, ahistórico, que no tiene en cuenta las exigencias dinámicas de la realidad de la lengua.

Las tesis lingüísticas de Goytisolo ponen gratuitamente entre paréntesis el aspecto diacrónico del lenguaje y su condición de estar inexorablemente condicionado por las leyes de la historia y de la temporalidad. Goytisolo cae en el error de pretender un nuevo lenguaje, sin raíces, autónomo, incompatible con toda historia y que haga que el pasado quede anulado totalmente en aras del código que él propone. Este intento, sin embargo, es un recurso artificial, válido sólo en aquellas obras artísticas que (caso de la pintura) se fundamentan en una atemporalidad consciente y deliberadamente buscada. En el campo del lenguaje, ello es imposible porque la palabra es revelación histórica, pasado continuamente presentificado y toda nueva superación de sentido lo es si y sólo si se realiza a base precisamente de aquel pasado: «porque el hombre que escribe, si no se contenta sólo con continuar la lengua recibida, o con volver a decir las cosas ya dichas, tampoco quiere reemplazarla por un idioma que, como el cuadro, se baste a sí mismo y se halle cerrado en su propia significación. Quiere realizarla y destruirla al mismo tiempo, realizarla *destruyéndola* o destruirla *realizándola.* La destruye como palabra hecha del todo, que ya no despierta en nosotros más que significaciones languidecientes, ni logra ya hacer presente lo que dice. Pero la realiza, puesto que la lengua dada... no está allí como una enemiga, sino que por el contrario se halla toda ella *dispuesta* a convertir en adquisición lo nuevo que el escritor significa» (Merleau-Ponty, o. c., 151-52).

Gracias a esta peculiar naturaleza dialéctica de lo lingüístico, si un lenguaje determinado tiende a la cosificación y al falseamiento de la realidad (bien por las presiones de una sociedad interesada en ello o bien por sus propias leyes de evolución interna), no basta con pretender excluirlo absolutamente (pretensión, por lo demás, vana: el lenguaje es nuestro mundo y no nos podemos desprender, sin más, de él como de un fardo molesto). Lo que se impone como tarea inexcusable del escritor es hacer que aquel lenguaje consiga ganar, continua, renovadamente, su posición viva. Toda nueva propuesta lingüística, por otra parte, consta de elementos que no son sino conceptos

derivados y ya interpretados lingüísticamente desde el plano de la lengua que se pretende renovar o descalificar. El recurso al lenguaje impone esta servidumbre que es, al propio tiempo, la nobleza de la tarea del escritor. Decía al respecto Merleau-Ponty que «la idea de un lenguaje posible se forma y se apoya sobre el lenguaje actual que hablamos» *(o. c.,* 41).

A pesar de la burla de Goytisolo, es cierto que siempre «nos queda la palabra» *(Reiv.,* 193), pero no en la quietud de regladora absoluta sino como tarea a incorporar y vivificar en significados reales. Como ejemplo de esta tarea, la lengua nacida en Castilla no se disuelve ni se anula (tal como piensa Goytisolo: *Reiv.,* 194-195) en las flexiones innovadoras de los pueblos iberoamericanos, sino que —por el contrario— al transformarse en estas modulaciones, se enriquece de hecho. La lengua que es capaz de asumir su propia autodenuncia, renueva sus potencialidades vivificadoras. Potencialidades que al escritor compete hacer efectivas a través del trabajo artístico incesante de insertar lo lingüístico en la realidad viva, desprendiéndolo de las ataduras que impiden la expresión de lo originariamente efectivo y que Goytisolo tan apasionadamente ha denunciado.

SERAFIN VEGAS GONZALEZ

Ginzo de Limia, 5, 10.º
MADRID-29

PARA UNA REEVALUACION DE LOS JARDINES DE SANTIAGO RUSIÑOL

La crítica moderna ha sido de una severidad excesiva para Santiago Rusiñol, en particular para sus pinturas de jardines, que precisamente fueron lo más celebrado de su obra cuando estaba en vida. Estos juicios van desde la incomprensión hasta el desprecio más completo. Así, para Juan Eduardo Cirlot, «en el tiempo comprendido entre 1895 y 1900, su arte se impregna de los prerrafaelistas, cual puede comprobarse en sus alegorías *La poesía y la pintura.* Luego viajes por el sur de España le hacen descubrir la belleza de los jardines, en cuya belleza estancada pudo hallar simbólicamente una imagen de su mismo destino, que fue el de repetirse hipnóticamente hasta su muerte» (1).

Para Jorge Larco (2), estos jardines, «carentes en absoluto de transposición artística, fueron elogiadísimos por esa crítica que no logra desglosar el sujeto de la interpretación, gastándose en tópicos literarios». Y en su último libro sobre *La pintura española del siglo XX,* Juan Antonio Gaya Nuño, después de hablar irónicamente de «su pintura jardinera, harto famosa en su tiempo [...], literatura y nada más que literatura [...]», añade: «De los un tiempo celebradísimos jardines de Rusiñol, que muy a duras penas podríamos calificar de impresionistas, hoy no queda sino un recuerdo piadoso. No eran sino entretenimientos de un artista rico» (3), llegando a decir que las alabanzas en torno a la obra de Rusiñol tendrían como motivo, más que su calidad pictórica, el don de gentes y la simpatía que inspiraba el artista.

No en balde hemos elegido tres juicios procedentes de autores muy diversos: un catalán, Cirlot; un argentino, Larco, y un autor madrileño considerado como el gran historiador de la pintura contemporánea española, Gaya Nuño.

---

(1) José María Gudiol Ricart, Santiago Alcolea Gil, Juan Eduardo Cirlot: *Historia de la pintura en Cataluña,* Madrid, Ed. Tecnos (s. d.), p. 245.

(2) Jorge Larco: *Pintura española moderna y contemporánea.* 3 vol., Madrid, Ed. Castilla, 1964, pp. 128-129.

(3) Juan Antonio Gaya Nuño: *La pintura española del siglo XX,* Madrid, Ed. Ibérico Europea, 1970, pp. 63-64.

Prosiguiendo nuestra encuesta, encontraríamos otras explicaciones de este tipo, según las cuales los «jardines» de Santiago Rusiñol no serían más que las obras de un hombre incapaz de renovarse, destrozado por la droga y que se dejaba llevar por el interés comercial, reproduciendo incansablemente obras que le proporcionaban un fácil éxito. Sin embargo, como lo decía muy sensatamente en 1961 Ignacio Bajona Oliveras en un artículo dedicado a Rusiñol con motivo del centenario de su nacimiento: «A todo artista, a todo literato, si se le intenta comprender en su raíz más íntima y auténtica, hay que buscarlo en el marco de época y partir de ella y en función de ella, intentar valorar la significación del conjunto de su obra. Santiago Rusiñol fue un hombre vivamente vinculado a su tiempo, y el suyo resultó amplio y diverso en credos y contenidos artísticos y literarios, aunque por encima de todos predominó, como denominador común, el modernismo» (4).

Hay precisamente una fuente privilegiada para ese intento de comprensión del artista en su raíz, es la revista *Pèl i Ploma,* que desde el 3 de junio de 1899 hasta el final del año 1903 dedica a Santiago Rusiñol y a sus «jardines» un sitio importante. El estudio de esta revista nos permitirá saber lo que significaban los «jardines» para el propio Rusiñol y para sus contemporáneos, y ver cómo luego la obra del pintor sirvió de pretexto a desbordamientos líricos de una calidad discutible, obras de poetas de segunda fila que fueron en gran parte responsables del purgatorio al cual fue echado el artista.

El número 45 (7 de abril de 1900) está dedicado enteramente a Rusiñol con motivo de la salida de su libro *El jardí abandonat.* Se trata de un número de cuatro páginas; la primera, que es la portada, es la reproducción de un cuadro del pintor que representa un jardín con bojes y cipreses delante de una casa abandonada con persianas cerradas. En la página siguiente, un artículo firmado con las iniciales M. U., nos da la teoría estética de su autor, que no puede ser otro que Miguel Utrillo. Para él lo esencial en la obra pictórica es el color y el dibujo, y si hay una parte de literatura debe ir infusa y no clara y concretamente explicada. Así *La Gioconda,* el célebre cuadro de Leonardo de Vinci, no es un cuadro literario, aunque luego haya dado lugar a mucha literatura. Cuando la literatura da lugar a una obra pictórica, entonces el pintor sólo es un ilustrador cuya obra no es

(4) Ignacio Bajona Oliveras: «Santiago Rusiñol, pintor y escritor de su época», *Insula,* 173, abril 1961, p. 13. En un interesante trabajo, tesis de licenciatura de la Sorbona, Jean-Paul Cruz había estudiado las relaciones entre la obra pintada y la obra literaria de Rusiñol; Jean-Paul Cruz, *Santiago Rusiñol, rapports entre sa manière de peindre et sa manière d'écrire.* Ejemplar mecanografiado, Paris, 1961. (Trabajo dirigido por el profesor Aubrun.)

necesaria a la comprensión del texto. Para Utrillo, los cuadros de Rusiñol no están contagiados de literatura: aunque por otra parte es literato, sus cuadros son pintura sola; reserva la literatura para sus libros. Así la obra *El jardí abandonat* es el alma de los cuadros de *Jardines de España,* expuestos anteriormente por Rusiñol en la Casa Bing. Utrillo, amigo y contemporáneo de Rusiñol, entendió muy bien que para el artista pintura y literatura eran dos modos de expresión complementarios pero, sin embargo, profundamente distintos.

Luego el número se completa por las reproducciones de otros dos *Jardines* y por la descripción de la decoración de Rusiñol para *El jardí abandonat,* que parece un cuadro en prosa. Las otras dos páginas están dedicadas a la música de Joan Gay para la obra y al retrato del artista, acompañado de un texto de presentación.

Otro número dedicado a Rusiñol es el número 65 (1 de diciembre de 1900), con el retrato del artista por Ramón Casas en la portada, y otro pequeño retrato caricaturesco del mismo por Picasso en la página 4. Este retrato está debajo de la reproducción de un cuadro de Rusiñol titulado *Hort del duc de Gor (Granada),* que representa un paseo con cipreses. En efecto, muchas reproducciones de cuadros del pintor adornan este número; así uno titulado *El Laberinto (Horta)* nos muestra el famoso lugar barcelonés: un jardín a la francesa con senderos bordeados de boj, un estanque en primer término y árboles en el fondo. En la página 9 se reproduce un cuadro de los jardines de Aranjuez, con un templete circular, a lo antiguo, sobre un estanque con sauces llorones, y en la página 10 se ve la reproducción de un cuadro de los jardines del Generalife: un estanque con una taza y surtidores; en el fondo, árboles y senderos.

Estas obras, de marcado acento simbolista, están acompañadas de un texto del pintor José María Sert titulado *Els jardins d'en Santiago Rusiñol,* en el cual el autor insiste sobre la sinceridad del artista: «[...] *Es tracta de quelcom molt sencer en que fondo i forma fan tot un; cualitats i defectes s'agermanan i els segons serveixem ér acentuar las primeras* [...]».

Según Sert, son obras que hay que sentir y no intentar entender: «[...] *procurem estreuren lo suc de pura i dolsa emoció de que están plenas* [...]» (5).

En el número 80 (vol. III, septiembre de 1901) la portada es una reproducción a todo color del cuadro de Rusiñol *Cequia de Valencia,*

---

(5) La mayor parte de este texto de Sert, traducida al castellano, se halla reproducida en el pequeño volumen de la colección Estrella dedicado a *Santiago Rusiñol* y a sus jardines (Madrid, s. d., pp. 22-24). Este volumen contiene también las reproducciones en negro de muchos de los cuadros presentados en *Pèl i Ploma.*

muy alegre con el rojo de las flores y los tonos ocres del paisaje. Este número está dedicado en mayor parte a la obra pintada por Rusiñol en su viaje a Valencia; principalmente los «calvarios» de los cuales hablará Eduart L. Chavarri en el mismo tomo (pp. 277-279), insistiendo sobre la importancia de estas pinturas de «calvarios» en las cuales, según él, Rusiñol no sólo quiso ver una tierra luminosa y voluptuosa, sino penetrar en las emociones más tiernas de la vida y en los aspectos menos ostentosos, pero no menos verdaderos de la poesía popular.

En *Calvari de Soneja* (p. 101) aparecen cipreses, y en las páginas 104 y 105, los dos cuadros titulados *Calvari de Sagunto,* son dos variaciones distintas sobre el mismo tema: una ermita con cipreses, vista desde ángulos distintos: en el primer cuadro hay mujeres rezando, como en algunas obras de Darío de Regoyos; en el segundo no hay nadie; en ambos abundan los cipreses. En la página 112, *Calvari de Torrente,* representa una ermita con cipreses y una mujer vestida de negro. Sabemos por Chavarri que este último cuadro fue pintado a la puesta del sol. En la página 113, *Mercat del Valencia,* termina esta serie de obras valencianas. Las otras pinturas reproducidas en este número representan paisajes de distintas regiones: páginas 116 y 117, *El xipres de la sultana (Generalife, de Granada)* y *Passeig dels monjos (Montserrat),* con un camino bordeado de cipreses y una mujer melancólica sentada. Página 120, *Teatro romá,* representa las ruinas de un teatro romano a orillas del mar con pinos. La página siguiente nos lleva otra vez a Granada con *Pe de lluna en un jardí de Granada,* paisaje nocturno con un surtidor, cipreses y la luna, y terminamos el viaje por la Granja: páginas 124 y 125, dos obras tituladas igualmente *Font de la Granja (Jardines d'Espanya):* un estanque con estatuas y árboles que se reflejan en el agua y otra perspectiva con fuentes. Este número ofrecía también a los suscriptores la reproducción en color de la obra del pintor *El laberinto,* y dos textos en prosa: *La casa del silenci* y *El malat crónic.*

En el tomo IV y último de *Pèl i Ploma,* hay otros dos números dedicados a Rusiñol, uno con motivo de una exposición de obras del artista en Can Parés, con un artículo firmado PVP titulado *Els 36 quadros d'en Rusiñol* y reproducciones de varios cuadros; páginas 52 y 53, dos paisajes a orillas del mar con árboles diversos y pinos mediterráneos; páginas 56 y 57, dos paisajes, *Barcos Blanca,* un pequeño puerto rodeado de árboles, y *L'hora fervent,* atardecer en el campo. Hay que notar en este número la aparición del paisaje de Mallorca; así, página 160, *Jardí de Valldemosa,* un paseo con una

muralla de cipreses, y *Jardí de Montanya,* unos árboles en flor delante de un edificio blanco con aspecto de convento rústico. En la página 62 volvemos a un tema acostumbrado con *Brollador del faune,* un estanque con una estatua en medio, rodeado de vegetación, sauces llorones, adelfas, etc., y en la página 63, *Jardí senyorial,* representa una escalera con cipreses a ambos lados.

Además, este número nos presenta una interesante tentativa de fusión entre pintura y poesía, algo como lo que sería, años más tarde, en 1913, la obra «simultánea» de Sonia Delaunay y Blaise Cendrars titulada *La prose du Transsibérien et de la petite Johanne de France* (6); se trata aquí, en la página 65, del poema inédito *Le cyprès,* de Henri de Régnier, insertado en una pintura de Rusiñol, *Cyprès du Generalife (Granada).* La técnica empleada aquí por el artista recuerda aquellas fotografías melancólicas y amarillentas de los álbumes de familia. Los signos impresos del poema se inscriben en el paseo que huye hacia lo lejos entre los cipreses, y se consigue así una interesante simbiosis entre la obra del pintor y el poema, conforme con la sensibilidad simbolista; en efecto, el poema de Henri de Régnier expresa en sus versos algo semejante a la nostalgia que se desprende de los cuadros de jardines de Rusiñol, y por eso lo reproducimos, en francés, tal como se publicó:

C'est sous ce haut cyprès qu'un soir est mort l'amour
dans l'ombre chaude encore de sa rouge journée
et là que, contre lui sa pointe retournée
il est tombé, percé de sa flèche à son tour.
O lieu cher éternel et triste où, de ce jour,
mystérieuse et qui ne s'est jamais fanée,
de son sang a fleuri une rose obstinée
dont semble encore la pourpre attendre son retour.
Et quelquefois, la main dans la main, ma Tristesse
et moi, qui ne veux plus hélas qu'elle me laisse
nous montons jusqu'ici, son pas auprès du mien.
Elle aime cette rose et moi le cyprès sombre:
elle espère peut-être encore, mais je sais bien
qu'où l'amour est tombé ne revient pas son ombre.

Nos tendremos que acordar de esta coincidencia entre las pinturas de jardines de Rusiñol y algunos poemas de Henri de Régnier: los cuadros de Aranjuez y de La Granja del primero tienen la melancolía matizada de serenidad de las evocaciones de Versalles, *La Cité*

(6) *La prose du transsibérien et de la petite Johanne de France,* de Blaise Cendrars, Couleurs simultanées de Mme. Delaunay-Terk, Edition des Hommes nouveaux, Paris, 1913, pliage à la chinoise.

des eaux, del segundo. El ejemplo de correlación entre pintura y poesía que hemos visto en estas dos obras dedicadas al ciprés era una tentativa original e interesante. Sólo en el último número consagrado a Rusiñol aparecen estos poemas decadentes debidos a algunos admiradores suyos que iban a perjudicarle tanto: uno de M. S. Oliver, *El Castell buit;* otro de F. Matheu, sin título, y uno de Joan Alcover, titulado *La reliquia.* Este número contiene, sin embargo (p. 362), un texto de Nicoláu Serrafina, *Jardins d'Espanya,* donde el autor insiste en que los cuadros de Rusiñol «*no son* vistas *mortes de recons florits, sino nius de recorts, llarts de focs apagats, escenaris d'aparicions je fugides, lloca de vides mortes, floridos de pocs dies, gegants de crescude invisible, brolladors de música incansable, moments de vida en sí, que sols pot fixar en decoratives teles, un pintos que además sigui un home que pensa i evoca am llógica*».

Las obras del artista reproducidas en este número son, sobre todo, vistas de Granada: página 356, *Els xiprers vells (Granada);* página 357, *El pati de la sultana (Generalife de Granada);* página 360, *La glorieta dels enamorats (Granada),* un estanque con cipreses y arbustos cuidadosamente tallados en forma de bola; página 364, *Recó de Boixos (Granada),* y página 365, *Jardí cap al tard (Granada),* representan dos jardines con bojes y cipreses a ambos lados de un camino, y un surtidor y una taza en el segundo. Sólo una lámina (p. 361) reproduce un cuadro de otro paisaje, *Pedrera romana (Tarragona),* entre cipreses. Sabemos que el pintor descubrió más tarde aquella ciudad hacia la cual sentía una gran afición.

Sin embargo, lo más interesante de este número es un texto (páginas 362-366) del propio Rusiñol titulado *Prolec,* en el cual nos da la llave de lo que significaban para él sus pinturas de jardines, y que por eso nos parece necesario reproducir aquí:

> Com a calps de poesía, entre les planures d'Espanya se troben el jardins que he anat espigolant, abans no acabin de borrarse. El camí es llarg para trobar-los. Per cada toia ataïpada de verdor que trobareu arracerada al costat del casal antic, o al fons d'una vall, o a l'abric de les montanyas, trobareu hores i hores d'erma sequedad para les plantes i pera la mirada; per cada flor, inacabables tires de terroços, sense una herba, sense l'amor d'un arbre, sense la ramor d'una font, sense un aixopluc para l'ànima que cerqui d'acotxar—s'hi a l'ombra.
>
> I es que'ls jardins són el paisatge posat en vers, i els versos escrits en plantes van escassejant per tot arreu; es que'ls jardins son versos vius, versos am saba i amb aroma; i con el jardiner poeta, para rimar els llarge caminals ombrivols, pera estilisar els boixos fent-los seguir simetriques harmonier, pera posar en estrofes de verdor los imatges de les plantes i les teories de figures, para

versificar la Natura i fer cants d'ombres i clarors, necessita de l'alegria dels temps i de la prosperitat dels homens, i els homens, ai! ja no estan pera poesies, ni'ls temps pera magnificencies, els versos escrits en jardí se van omplint d'herba de prosa, en l'aspre terrer d'Espanya!

La grandesa del passac prou que va sembrar-,e arreu d'acquests oasis; peró fou en els temps morts de la seva morta grandesa! A Córdoba i a Granada, entre'ls rengles de columnes blanques voltant aparellades e's patis, n'hi sembraren de tant hermosos i tant intims, que'ls frisos de la Alambra els anyorem en ses llegendes encantadas i els ploren el plor dels brolladors. Cada niu tenia la seva glorieta de murtra pera somniar a l'ombra dels seus entrellaçats dibuixos, que feien dosser-se verdor i minarets de brancatge; te, ien el seu xiprer pairal, testimoni vell i rugós de amors resats a's seus peus, cantics d'aigua gotejant am refilets de melangia; ramelle d'eura abrigant les blanques parets, i baladres i flors i guspires de color pujant en columna d'aromes fins al blau del cel, com encensers del paisatge. Allí, a Aranjuez i a la Granja n'hi plantarem de tant solemnes i tant grandioses en temps de's Carles i dels Felipe, que fins en Velázquez va a dignarse reculli-los: Neptuns trionfants veient brollar les cascates als seus peus en vanos oberts d'escuma; nimfes banyant-se dintre de les aigües somortes; faunes guaitant entre'il fullatge les Venus de color d'ivori, emmirallant-se en les fonts, i Diana, i Ceres, i Vesta, i per tot caminale de boixos, i salzers desmaiats mullant ses llargues i esllanguides fulles a la lluna dels estanys, i molsa de marbre, i marbres rosats com carn de dòna, i tot un món de figures entre l'espessor dels arbres i l'atapaiment dels boscos agrupats per la mà d'artista. I a la ombra de les catedrals hi convertiren els claustres: jardins mistics per'l repòs dels esperits fadigats; jardins on respirar-hi la calma i on recullir hi'l pensament; i els casals d'esgrafiades figures els acotxaren am desmais, els cobriren de fullatge i els cercaren de laberintes am murs envellutats i foscos; i ja no hi hagué en tota Espanya palau sense poesia, pati sense aromes, ni tapia que no'n desbordessin garlandes de enredaderes.

Però, ai! tot això va passar depressa: va ser la florida d'un poble que esclata, una primavera solemnial que obre'ls calzers de sa gran magnificencia, la brotada que un sol massa ardent desclou, pero assecar-la més depressa, flor d'un dia, obertes el mati d'una civilisació esplendent i mortes al caure la tarde.

Ja posta, aquesta tarde d'estiu com que les flors duren menos que les plantes, abans que Espanya estés malalta van anar morintse'ls jardins. Hi hagué un moment d'esclat en els arbres; un moment que varen allargar les branques fins al cel, obertes piadosament com si sentissin despedir-se; un desbordament de flors sortint juntes a donar l'adéu-siau a la terra. Els arbres d'Aranjuez i de la Granja van estirar els braços oberts, amunt sempre, fins a ser besats per les boires; els palaus van quedar colgats de verdor; les estatues varen ser cobertes d'eura; i com si després d'aquest

explai ja haguessin donat el seu fruit de desbordadora belleza, van sentir en el fons de la sabe les primeres senyales del seu fi, les primeres gregors maltates i la tardor d'una agonia que havia de durar segles.

Però; quina agonia más hermosa! Quin desfullament más esplendid y quina ampla majestat a la caiguda! En els estrets caminals teixits de boixos hi va començara créixer aquella herba baja de verdor i d'ufana, que no més se desborda en els fossars; de les esquerdes de les pedres varen traspuar les flors que havien viscut amagades; els marbres se van vestir de molsa, les fonts van callar, i els estanys, quiets ja per sempre en la pau somniosa dels reflexes, se van anar cobrint d'amples fulles, tant planes a sobre del mirall de l'aigua, que ni eren emmirallades. Els casals van semblar tombes que's desteyen poc a poc amb els salzers reclinats sobre'ls balcons; les figures anaren perden la vida, els arbres les fulles, i no més els vells xiprers, impassibles, treien les envellutades fulles jardí amunt, per sobre les branques mortes, com fites de recordança!

Morien els vells jardins, peró morien am tanta noblesa, que de la mort en brotava una nova poesia: la poesia de les grandes caigudes.

Els arbres semblava quée tenien esment del seu passat gloriós, i, com els atletes de Roma, cercaven, pera caure am noblessa, els més bells esbaiments de branques i les actituds més liriques; la tomba s'anava borrant sense estrepit: callaven els aucells al niar-hi; les poncelles anaven deixant d'obrir-se, i, oh fatalitat del Destí!, aquells grans jardins d'Espanya, després de tants i tants anys de sobirana florida, van ser jardins sense flors! Si alguna'n naixia arracerada, com aquells vestits de seda vells qu'l color s'ha anat destenyint al frec de passades tristesses, tenien colors trencats de velluria, colors apagats, colors de posta de colors; sang de plantes am les venes malaltices, acabant d'una anemia aristocratica. Com les darreres vermellors que surten a la cara de les tisiques a l'apropar-se'ls la mort, aixís elles esclataven a l'aproparse l'agonia'i res d'una tristor més sensible que aquella darrera tristesa, que aquella extrany comiat corrent en tintes despintades per sobre la pell de les fulles, que aquell esclat d'acabament! Semblava que ja no hi visquesin, les pobres flors, a les plantes; semblava que s'hi morien; semblava que s'obrien un moment pera guaitar vers el passat, i s'achucaven de fred; semblaven ànimes de flors, ànimes qués deixondien, que ploraven, i tornaven a clore'ls ulls a sota l'ombra dels arbres.

Si les vols veure encara, oh poeta! aquestes darreres flors i aquestes darrers jardins, no tardis, que prompte s'hauran desvanescut! Els uns ja estan desfullats, els altres els disfrecen am vestimenta moderna, a molts els arrenquen d'arrel, els més se van tornant planes de prosa com la planura que'ls volta.

Vés-hi aviat, que enlloc podras somniar a més bona ombra; vés-hi, si vols encomanar-te un moment aquella tristesa somniosa

qué tfa aclucar el pensament pera poder somniar més estona; que't dóna desig de fer versos i borrar-los com se borren els versos fets de jardins; que't dóna desitjos d'abraçar les formes que's desvaneixen, i les figures que cauen i les grandeses que moren. Vés-hi, poeta, si vols escoltar la poesia, un bon moment de la vida.

Si hemos reproducido íntegro este texto es porque contiene algunos elementos que nos permiten comprender la pintura de Rusiñol en el marco de su época: la inquietud noventayochesca de la transición de un mundo a otro, que se traduce por el rechazo del progreso y de lo moderno, y por la nostalgia del pasado, la búsqueda de una especie de España ideal, la angustia frente a la inminencia de un desastre, y luego un goce de esteta ante estos melancólicos preparativos de la catástrofe: lo mismo que Darío de Regoyos contemplando su *España negra* (7), Rusiñol saca la quintaesencia del placer algo venenoso de quien sabe que está viviendo en un mundo a punto de hundirse.

Habría que completar este texto con otros como el del libro *Oracions*, titulado *Als jardins abandonats*, que es inútil reproducir aquí por encontrarse en las *Obres completes* (8) del pintor-escritor, texto que nos explica la predilección de Rusiñol por los jardines abandonados y ruinosos: «*Aneu-hi sovint a sentir-la, somniadors de la terra; aneu a aquell museu fet d'essencia del paisatge; anem-hi tots a resar per la bellesa enterrada en son mateix cementiri.*» Muy importante también es el texto de *Impresiones de arte*, en castellano, titulado *Los cármenes de Granada*, donde desarrolla a fondo su teoría de los jardines y de lo que significan realmente para él, distinguiendo los jardines griegos, los claustros de la Edad Media, los jardines a la francesa, los jardines románticos y los jardines modernistas, siendo excepcional entre todos el carmen granadino porque no es romántico, ni primitivo, ni moderno, y tiene «el encanto oriental del jardín trazado en la vaga concepción del sueño [...]», trayendo «[...] en su perfume esa nota de alegre melancolía que disfruta este pueblo venturoso».

De allí la predilección del poeta por estos jardines de abolengo musulmán, que son el mejor refugio contra «esa tristeza fin de siglo, esa plaga que va uniformando la tierra, que invade los dominios más selectos con la fuerza de su insultante mayoría» (9). Entendemos

---

(7) Darío de Regoyos, Emile Verhaeren: *La España negra*, Madrid, Ed. Taurus, 1963. (Primera edición, Barcelona, 1895.)

(8) Santiago Rusiñol: *Obres completes*, Biblioteca Perenne, primera edición, Barcelona, 1947, páginas 82-83.

(9) *Op. cit.*, pp. 2157-2160.

mejor así la abundancia de los cuadros de jardines de Granada y el deslumbramiento de Rusiñol al penetrar en la Alhambra, expresado en otro libro, *Andalusia vista per un català: «A l'entrar avui en el pati d'Alberca, la primera impressió és enlluernadora. Fa l'efecte que un entra en un bany de llum, en una atmósfera de puríssima hermosura, on els ulls gaudeixen la calma d'una sensació suau, l'harmonia que endormisca els sentits com afinadíssima música, la gran calma que dóna la perfecció i el repòs i el consol que inspira la verdadera bellesa»* (10).

Así este deseo de plasmar en el lienzo unos jardines que guardan el secreto de España, de «hacer arquitectura con los árboles y con las plantas» (11), corresponde a la actitud del artista frente a la vida y a la sociedad: al refugiarse en un mundo ideal y bien ordenado, el artista podrá disfrutar lo mejor posible de cada instante, consiguiendo así un estado de equilibrio comparable en cierto modo al nirvana de los orientales. Muchos textos de una obra como *La isla de la calma* (12) (sabemos que se trata de Mallorca) mostrarían esta voluntad de refugiarse en un mundo virgen aún preservado del progreso y de la civilización.

Parece imprescindible citar aquí parte del texto que da claramente el concepto que se hace Rusiñol de cada tipo de jardín:

> «Yo me imagino los jardines primitivos italianos, como llanura tapizada de lirios y de azucenas, árboles plegados y candorosos por fondo y flores de colores apagados bordando una yerba mate extendida, en laderas de suavísimo relieve; me imagino un jardín romántico, como un Edén desordenado, un jardín misterioso envuelto entre lianas, cubierto de yedra abrazando las carcomidas estatuas pintadas por el musgo, llorando agua las fuentes, y el mármol patinado por la luna; me imagino los jardines realistas, convertidos en un huerto productivo, así como los jardines modernistas los imagino formados de árboles de abolengo y plantas espirituales y de sentido simbólico: grandes laureles, mirtos, cipreses y laureles rosas, en severos muros, y cerrando la vista a toda vulgar perspectiva, lilas y lirios alineados y plantas acuáticas dormidas sobre estanques quietos y misteriosos, grupos de flores, formando con sus colores el arco iris, o agrupadas en tonos complementarios, y todo envuelto en un místico aroma de refinado buen gusto, todo mate y nadando en vaga neblina, como orquesta afinadísima de tintas, donde el alma gozara en absoluto reposo» (13).

---

(10) *Op. cit.*, p. 99.
(11) *Op. cit.*, p. 2157.
(12) Existe una traducción castellana de la obra: Barcelona, Ed. Juventud, 1964. (Colección «Z», núm. 109.)
(13) *Op. cit.*, nota 81, p. 2158.

A propósito de los jardines modernistas, el propio Rusiñol habla de «sentido simbólico» y hemos visto muchos de estos elementos en las obras reproducidas en *Pèl i Ploma.* El árbol simbólico por excelencia es el ciprés, «*l'arbre solemnial... l'unic arbre que creix amb solta, que té instincts arquitecturals, que té estil, que té fulla tot l'any, que té poesia tota la vida...*» (14).

Estas pinturas de los jardines de España de Rusiñol están conformes a la sensibilidad y a las inquietudes de su tiempo. Hemos citado ya a Henri de Régnier y podríamos añadir varios poemas de Juan Ramón Jiménez recogidos en *Segunda antolojía poética* (15), en particular *Jardines lejanos* (1903-1904), divididos en jardines galantes, místicos y dolientes. En *Ornato,* empezado en 1913, Juan Ramón expresa su admiración hacia Rusiñol en el poema titulado *A Santiago Rusiñol (Por cierta rosa en su libro «Jardines de España»)* (16). Estos poemas honran la memoria de Rusiñol mejor que las piezas mediocres a las cuales ya aludimos, sin olvidar las de Eduardo Marquina. Desde Verlaine hasta los Machado, sin dejar de lado ciertos textos de Azorín, hay una tradición de la poesía de los jardines que nos ha dejado obras de calidad.

Tales como los textos del propio Rusiñol nos han revelado su significado, sus pinturas de jardines son eminentemente simbolistas y totalmente conformes a la definición del simbolismo pictórico expresada en 1891 por el crítico Albert Aurier: «La obra de arte... será:

1.° *Ideísta,* porque su ideal único será la expresión de la Idea.

2.° *Simbolista,* porque expresará esta Idea por las formas.

3.° *Sintética,* porque escribirá estas formas, estos signos, a modo de comprensión general.

4.° *Subjetiva,* porque allí el objeto nunca será tomado en consideración como objeto, sino como signo de la idea percibida por el sujeto.

5.° (Es una consecuencia.) *Decorativa,* porque la pintura decorativa propiamente dicha, tal como la entendieron los egipcios y, muy probablemente, los griegos, así como los primitivos, no es otra cosa que una manifestación del arte a la vez subjetiva, sintética, simbolista e ideísta [...]. Este arte, que ha podido parecer complicado y que ciertos cronistas tratarían voluntariamente como arte delicuescente, se halla, por consiguiente, en el último análisis llevado a la fórmula

---

(14) *Op. cit.,* p. 484 *(Glosari).*

(15) Juan Ramón Jiménez: *Segunda antolojía poética (1898-1918),* Madrid, Austral, 1976. (Primera edición, Madrid, 1920.)

(16) *Op. cit.,* p. 199.

de arte simple, espontáneo y primordial. Ahí está el criterio de la exactitud de los utilizados razonamientos estéticos» (17).

En otros textos sobre el simbolismo en las artes plásticas, algunos debidos a Ary Renan, Remy de Gourmont, Albert Mockel, Roger Marx, todos anteriores a 1895, encontraríamos criterios aplicables a las pinturas de jardines de Rusiñol (18).

Que Rusiñol fue simbolista, lo demuestran ampliamente las tres composiciones murales conservadas en el Museo del Cau Ferrat, fechadas hacia 1894 y llamadas respectivamente *La pintura, La música, La poesía,* con sus personajes simbólicos y toda clase de flores (19). Se piensa en Baudelaire y en sus misteriosas «correspondencias»: «*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*» (20). Pero a Rusiñol siempre se le ha clasificado con la etiqueta de impresionista, sin querer ver otros aspectos de su compleja personalidad que percibían algunos de sus contemporáneos, como Pompeyo Gener o Joan Maragall, aunque no faltase quien hablara de «una ausencia más completa todavía de quimeras simbolistas» —se trata de Miguel S. Oliver— (21).

Técnicamente hablando, el impresionismo de Rusiñol es casi inexistente. Si se quiere llamar a Rusiñol impresionista hay que acudir a la definición muy amplia que da Francastel (22) del impresionismo como actitud de liberación frente a la pintura; sólo teniendo en cuenta aquella lucha para conseguir la libertad de pintar como quería es posible darle el calificativo de impresionista. Pero esto no es suficiente y a Rusiñol más bien se le podría llamar pintor modernista. En efecto, por la variedad y la complejidad de sus inquietudes, es un magnífico representante de aquel movimiento con sus grandezas y pequeñeces.

Si los críticos han tenido siempre tantas dificultades para intentar definir las características de una pintura modernista, es porque precisamente buscaban una definición técnica y quedaban entonces desconcertados frente a la variedad de la producción pictórica de aquella

---

(17) Albert Aurier: *Le symbolisme en peinture — Paul Gauguin,* 9 février 1891 *(Oeuvres posthumes,* Paris, 1893), traducido en el catálogo *El simbolismo en la pintura francesa* (Museo de Arte Moderno, Barcelona, diciembre 1972-enero 1973, pp. 35-36).

(18) Véase el mismo catálogo que da las traducciones de estos textos elegidos por Geneviève Lacambre.

(19) Composiciones al óleo, números de inventario: 32.005 a 32.007, Museo del Cau Ferrat, Sitges.

(20) Baudelaire: *Les fleurs du mal,* primera edición, Paris, 1857. (Segunda edición revisada, 1861.)

(21) Véase en el volumen citado nota 5, p. 25 y pp. 20-22, los textos de Pompeyo Gener y Maragall.

(22) Pierre Francastel: *L'impressionnisme* (Colección «Médiations») (primera edición, Strasbourg, 1937). Paris, Gonthier-Denöel, 1974.

época; así es como para Cirici Pellicer «la pintura fue la menos modernista de las artes» (23). Sin embargo, se puede afirmar la existencia de una pintura modernista cuyo estudio queda todavía por hacer y hay que buscar su unidad más allá o, si se prefiere, más acá de la técnica, en todas aquellas inquietudes de fin de siglo que tuvieron, entre otras componentes, este simbolismo que acabamos de estudiar en Rusiñol, simbolismo que no es más que una de las múltiples facetas de su modernismo.

GENEVIÈVE BARBÉ

Université PARIS III
Sorbonne

(23) A. Cirici Pellicer: *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951, p. 305.

OLIVERIO GIRONDO
FRENTE A LA NADA Y LO ABSOLUTO

«Yo no tengo ni deseo tener sangre de estatua. Yo no pretendo sufrir la humillación de los gorriones. Yo no aspiro a que me babeen la tumba de lugares comunes, ya que lo único realmente interesante es el mecanismo de sentir y de pensar. ¡Prueba de existencia! Lo cotidiano, sin embargo, ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo? Y cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única posibilidad de aventura? ¿Por qué no ser pueriles, ya que sentimos el cansancio de repetir los gestos de los que hace setenta siglos están bajo la tierra? ¿Y cuál sería la razón de no admitir cualquier probabilidad de rejuvenecimiento? ¿No podríamos atribuirle, por ejemplo, todas las responsabilidades a un fetiche perfecto y omnisciente, y tener fe en la plegaria o en la blasfemia, en el albur de un aburrimiento paradisíaco o en la voluptuosidad de condenarse? ¿Qué nos impediría usar de las virtudes y de los vicios cómo si fueran ropa limpia, convenir en que el amor no es un narcótico para el uso exclusivo de los imbéciles, y ser capaces de pasar junto a la felicidad haciéndonos los distraídos? Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio —sinónimo de vida— no renuncio ni a mi derecho de renunciar.» Con este auto de fe en las verdades esenciales, escondidas en los atajos y en los sótanos del lenguaje, inauguraba Oliverio Girondo, en 1922, el tramo primero de su viaje, imprevisible y temerario, a través de los despiadados territorios de la poesía. Ya llevaba en su equipaje algunos valiosos instrumentos que conservará hasta el final: el humor cargado de cierto descreimiento con que abriga piadosamente su afán de absoluto y de eternidad, la identificación entre la propia vida y la propia expresión, el inconformismo como una exaltada ética frente a cualquier tipo de degradación, la verdad descarnada y salvaje contra todas las falsas apariencias, las falsas jerarquías, los falsos consuelos de las pequeñas glorias y las autocomplacencias. Se advierten ya en ese prólogo con que inicia sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía,* prólogo que no tiene el carácter de una defensa ni de una justificación, sino el valor de una actitud

permanentemente consustanciada con el acto poético. «Tiro mis veinte poemas como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto», agrega Girondo, justamente como si su actitud, precisa y rotunda, le resultara desmesurada frente a lo exiguo, a lo escaso, a lo insatisfactorio, no del acto poético, sino del poema en sí. Es decir, del alcance de la piedra, que no llega a desgarrar velos, a derribar paredes, a transformar la realidad, revelando lo inmanente y lo no manifestado: primera, permanente y última tragedia de cualquier auténtico creador. Paso a paso se advierte que no es posible salvar la distancia que media entre el deseo y el objeto del deseo, que se está al asedio de un mundo presentido solamente por signos, apuntando a un temblor en la maleza, y que el lenguaje, única arma de que se dispone como medio de conocimiento, es deficiente, inerme y hasta falaz. Cada conquista es, inclusive, una medida de la inepcia, porque, paradójicamente, es una muestra remota de esa tentativa vana, de esa lucha impotente por acceder a zonas que siempre se sustraen, se escabullen, se deslizan bajo los pies. Cada logro es una respuesta polvorienta, un puñado de cenizas de esas canteras que eran fosforescentes cuando se daban no dándose, cuando se mostraban encubriéndose. Tal vez Oliverio Girondo haya experimentado en uno de los más altos grados de intensidad la exaltación y el descorazonamiento supremos de esta fatalidad que se confunde con la fatalidad de la precaria condición humana. Toda su obra lo proclama como una herida, hasta la desgarradura de su libro final.

Pero aún estamos en las primeras piedras de Oliverio Girondo. En sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y en *Calcomanías*, uno de 1922 y el otro de 1925, donde el afán por asir lo inasible y manifestar lo inexpresable toma la forma de la incesante mutación y de los insólitos chisporroteos del lenguaje. Se trata aún de un viaje lineal que concuerda con un gran recorrido europeo.

Hijo de una ilustre familia, descendiente de blasonados vascos y próceres aguerridos, Oliverio Girondo, que ha estudiado en el colegio Epsom, de Londres, y en l'Ecole Albert Le Grand, en Arcueil, ha heredado la tozudez y el apego a la tierra de todas sus raíces y ha reaccionado con la violencia de una vibrante rama: lo expulsan del colegio francés porque en un rapto de exacerbado nacionalismo arroja un tintero a la cabeza del profesor de Geografía, mientras éste describe las costumbres y los atuendos de los antropófagos que habitan en la ciudad de Buenos Aires, capital de la Argentina. Ahora, a los treinta años, después de continuar en la Argentina la adolescencia estudiantil más concordante con aquel tinterazo, después de haberse recibido de abogado en una mera afirmación de acto gratuito y de haber fre-

cuentado turbulentas logias y trasnochados cenáculos, se produce su reencuentro con Europa. Aquel pequeño *sauvage argentin,* que ha crecido en proporción directa a su tenaz rebeldía, a su implacable irreverencia, tiene ahora también una profunda vocación de insomnios y amaneceres y la prolija facultad de atraer los personajes más inauditos y las situaciones más acrobáticas. Esas noches europeas de varios días podrían tal vez sintetizarse en aquellos tres días y tres noches que pasó en París deambulando de bistró en bistró con un refugiado ruso de aspecto indescifrable y alma de intemperie, con el cual estableció los vasos comunicantes del ajenjo y la hermandad de sangre de cortarle las venas al sueño, y tanto, que cuando ya las horas se volvían exangües y Oliverio empezaba a dejarse llevar, como desangrado, por la grisácea resaca parisiense, el ruso practicaba una brusca transfusión de glóbulos rusos exclamando: «Le vrai programme commence maintenant.» Tiene el don de abrir sin ganzúa las puertas de lo imprevisto y de asistir como comensal de honor a todos los grandes festines de la vida, donde devora con voracidad de mamboretá sagrado las crujientes mariposas del instante fugitivo. Es el viajero ávido y alerta, con «las suelas al viento» repentino. Y así, de ciudad en ciudad, se le ve transitar con su aire embozado de hombre de la bolsa, de fumista engalerado que se descuelga por las chimeneas en erupción. De lugar en lugar, ha ido extrayendo y puliendo las primeras piezas de esa dinámica colección de hallazgos poéticos que se exhiben, en permanente movilidad, en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía.* Son bandadas de imágenes apresadas en pleno vuelo. Han penetrado en la trampa del cazador furtivo, como pájaros vertiginosos, y han tratado de huir agitándose, recurriendo a múltiples metamorfosis. Difícil asirlas en su incesante movimiento. Difícil fijarlas, sobre todo en su fugacidad perpetua, en sus sorprendentes juegos de pirotecnia y de calidoscopio. Lo animado se distorsiona y se contorsiona, y lo inanimado se anima, salta, rueda, gira, gesticula, atravesado por una incesante corriente eléctrica, por una nerviosidad de repentina nervadura. Hay allí, por ejemplo, en Río de Janeiro, «caravanas de montañas que acampan en los alrededores», y «con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros, y cuando están arriba ponen el lomo para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea»; en Venecia hay «mujeres que sólo se alimentan de pétalos de rosa y tienen las manos incrustadas de ojos de serpiente y la quijada fatal de las heroínas d'annunzianas»; en el barrio de Flores «las chicas tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la confitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa»; en

Sevilla «pasan perros con caderas de bailarín. Chulos con los pantalones lustrados al betún. Jamelgos que el domingo se arrancarán las tripas en la plaza de toros». En París hay «faroles enfermos de ictericia, faroles con gorras de apache que fuman un cigarrillo en las esquinas». Y para dar alguna visión completa de estas acuarelas y croquis donde cada elemento se desliza como en un friso animado, he aquí su «Paisaje bretón»:

Douarnenez,
en un golpe de cubilete,
empantana
entre sus casas como dados,
un pedazo de mar
con un olor a sexo que desmaya.
¡Barcas heridas en seco, con las alas plegadas!
¡Tabernas que cantan con una voz de orangután!
Sobre los muelles,
mercurizados por la pesca,
marineros que se agarran de los brazos
para aprender a caminar,
y van a estrellarse
con un envión de ola
en las paredes;
mujeres salobres,
enyodadas,
de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,
que repasan las redes colgadas de los techos
como velos nupciales.
El campanario de la iglesia,
en un escamoteo de prestidigitación,
saca de su campana
una bandada de palomas.
Mientras las viejecitas,
con sus gorritos de dormir,
entran a la nave
para emborracharse de oraciones,
y para que el silencio
deje de roer por un instante
las narices de piedra de los santos.

Despues de estos rotundos poemas para ser leídos en los tranvías de 1922, con un «billete hasta el último poema», y otros varios de ida y de regreso, reservados sin dilación por los entusiastas y por los adversarios, porque no resultaron ciertamente indiferentes, llegaron sus *Calcomanías*, impresas en 1925. En este libro de estampas españolas, algo blasfematorias, algo escabrosas, tiernamente im-

pías, Girondo reafirma esa capacidad de asombro y de natural incorporación que ya ha proclamado en sus *Veinte poemas*, esa calidad de latinoamericano, feliz poseedor del mejor estómago del mundo, «un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla». Ello no quiere decir que los ingredientes que componen el gran festín español, hecho de ostentoso recogimiento, de exacerbado fanatismo y de goyesca desmesura, no le produzcan cierto ardor en el paladar, muchos retortijones que desembocan en la risa y no pocos sobresaltos de pesadilla. Aquí, en estas coloridas y enlutadas *Calcomanías*, la paradoja y la fantasmagoría desopilante encuentran en la enumeración ese ritmo farsesco que caracteriza siempre a la fusión de lo contradictorio o a la continuidad de lo sobrecargado. Las escenas y las imágenes se suceden en un fastuoso ballet, y la proximidad de elementos reñidos y heterogéneos da como resultado un cuadro vivo insólito y descomunal, digno de la más inaudita picaresca. En Toledo hay «perros que se pasean de golilla con los ojos pintados por el Greco. Posadas donde se hospedan todavía los protagonistas del *Lazarillo* y del *Buscón*. Puertas que gruñen y se cierran con las llaves que se le extraviaron a San Pedro»; en la calle de las Sierpes, «Ceñidos en sus capas, como toreros, los curas entran en las peluquerías a afeitarse en cuatrocientos espejos a la vez, y cuando salen a la calle ya tienen la barba de tres días»; en El Escorial «se contienen las ganas de toser por temor a que el eco repita nuestra tos hasta convencernos de que estamos tuberculosos»; en Madrid las cantaoras tienen «los párpados como dos castañuelas» y las «pupilas como dos cajas de betún»; y en la Alhambra «los visitantes se estremecen al comprobar que las columnas tienen la blancura y el grosor de los brazos de la favorita, y en el departamento de los baños se suenan la nariz con el intento de catar ese olor a carne de odalisca, carne que tiene una consistencia y un sabor de pastilla de goma». Pero lo que más lo alcanza, lo que más lo azuza y lo distorsiona es la España del fervor y la incongruencia. De ahí que este desfile centelleante y desordenado de sus *Calcomanías* culmine con aquella irrespetuosa e inolvidable procesión de Semana Santa, cuando «las puertas de la iglesia se abren como las de una esclusa, y entre una doble fila de nazarenos que canaliza la multitud, una virgen avanza hasta las candilejas de su paso, constelada de joyas, como una cupletista» seguida por «cristos ensangrentados como caballos de picador; cirios que nunca terminan de llorar; con-

cejales que han alquilado un frac que enternece a las magdalenas; cristos estirados en una lona de bombero que acaba de arrojarse de un balcón; la Verónica y el gobernador... con su escolta de arcángeles; Todos los instrumentos de la Pasión; Y el instrumento máximo, ¡la Muerte!, entronizada sobre el mundo que es un punto final».

Emparentados por el asombro, el humor y la movilidad, estos dos libros de Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías*, uno publicado en 1922 y el otro en 1925, marcan la época del entusiasmo desbordante, de la metáfora *avant toute chose*, de la vitalidad irreverente. Su aparición fue altamente significativa en el Buenos Aires literario de la época, en ese tiempo de protesta contra la retórica tradicional y la fosilización de las instituciones y las costumbres. Jorge Luis Borges, el poeta conjetural y mesurado, resumió su entusiasmo, por ese entonces, en algunos párrafos que a mi vez resumo:

> «Es innegable que la eficacia de Girondo me asusta. Desde los arrabales de mi verso he llegado a su obra, desde ese largo verso mío donde hay puestas de sol y vereditas y una vaga niña que es clara junto a una balaustrada celeste. Lo he mirado tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de claxon y un apartarse de viandantes, que me he sentido provinciano junto a él. Antes de empezar estas líneas, he debido asomarme al patio y cerciorarme, en busca de ánimo, de que su cielo rectangular y la luna siempre estaban conmigo. Girondo es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón. Luego las estruja, las guarda. No hay aventura en ello, pues el golpe nunca se frustra. A lo largo de las cincuenta páginas de su libro, he atestiguado la inevitabilidad implacable de su afanosa puntería. Sus procedimientos son muchos. Ante los ojos de Girondo, ante su desenvainado mirar, que yo dije una vez, las cosas dialoguizan, mienten, se influyen. Hasta la propia quietación de las cosas es activa para él y ejerce una causalidad.»

Cuando Jorge Luis Borges escribía estas líneas de admiración al más audaz, no era todavía el Borges metafísico del teorema inquietante; tampoco Oliverio Girondo era el Girondo de la interrogación tenaz frente a la nada. Estamos todavía entre 1922 y 1925. Oliverio exhibe aún su mentón desnudo y huidizo, sus ojos salientes y sus colmillos afilados, con el desenfado, la picardía y la audacia de un aprendiz de lobo dispuesto a todas las transgresiones. En un grupo de supuestos rebeldes que traducen el mundo en metáforas ultraístas con denuedo de aplicados escolares, y que a veces se atreven

a escandalizar las reglas de la preceptiva y la sintaxis, el poeta de los *Veinte poemas* y de *Calcomanías* es el que da los grandes mordiscos en las tapicerías polvorientas que adornan los panteones estéticos, es el que rompe las vidrieras azucaradas de las convenciones, el que pone petardos en las almidonadas asambleas académicas. En el movimiento «Martín Fierro», que junto con el periódico del mismo nombre nucleó a los intelectuales argentinos aparentemente menos conformistas de la época, Oliverio Girondo es el que alza la voz más alto y lleva la protesta y el desafío hasta el aullido bronco o la carcajada fáustica. Con ese mismo aullido y esa misma carcajada asusta después a los mismos integrantes de ese grupo martinfierrista, los cuales, salvo contadas excepciones, lograron una caducidad temprana, admitiendo sumisamente los cómodos reglamentos contra los que luchaban, convirtiéndose en poetas oficiales y en cantores de la congoja acidulada.

En 1927, «Martín Fierro» se disuelve y el grupo se desbanda. Los gorriones se conforman con los pequeños granos de las glorias locales. Oliverio, el intransigente feroz, para el cual no existirán jamás los tibios premios de la precaria merienda cotidiana, prosigue, por selección natural de la naturaleza, su tormentoso vuelo en soledad. Entre los numerosos avatares de «Martín Fierro», entre sus numerosas apariciones y desapariciones, ha hecho muchos viajes en zigzag entre Europa y América; ha conocido a Norah Lange, protestadora nata, desde la voz rotunda hasta el incendio de la cabellera (Norah Lange, que entre viaje y viaje, se irá estampando definitiva y profundamente en su destino); ha recorrido hasta México los países del Pacífico con la representación de las revistas *Martín Fierro, Proa* y *Valoraciones*. En México, Javier Villaurrutia lo saluda y lo propaga con estas halagüeñas palabras: «Moderno, modernísimo, con una agilidad de pensamiento que nos conduce al terreno de la geometría. Sin embargo tengamos presente que, más que una hipérbole, es una parábola la que Girondo describe. No se pierde descentrándose; cae siempre, tras de la trayectoria rica en peligros e iluminaciones, sobre sí mismo, en inteligente triunfo de acrobacia. Cirquero, sí, pero, como Rimbaud —Linneo alucinante—, cirquero que sabe ¿cuántos idiomas?, ¿cuántos secretos?» Muchos, inclusive los del arte precolombino y colonial, los de las tumbas egipcias, los de las buenas mesas del Foyot de París, los de las corridas de toros de Madrid y de Segovia, los de una carpa del Palais-Royal donde junto a Ricardo Güiraldes ha bailado tangos durante tres días a beneficio de los huérfanos y las viudas de los artistas de la farándula. Portugal, Roma y

Tetuán lo ven pasar con su aire insomne y sus ávidos ojos de coleccionista de curiosidades vivas.

A veces rotundo,
a veces muy hondo,
se va por el mundo
girando, Girondo.

Dice una copla que circula por Buenos Aires.

Para entonces, su huidizo mentón ha huido definitivamente bajo una estupenda barba negra que lo acompañará siempre; barba tan negra que obliga a Ramón Gómez de la Serna a afirmar, bajo juramento, que le ha salido una barba teñida. A lo largo de los años, la magnificencia de esta barba, junto con la extraña línea azul que circunda sus pupilas oscuras y la indiscutible perfección de su dedo meñique, serán las únicas ostentaciones complacientes que le permita su humana vanidad, no sin cierto pudor reticente.

El mismo Ramón Gómez de la Serna, en sus *Retratos contemporáneos,* hace algunas admirativas alusiones a esta barba satisfactoria, triunfal, hidalga y gauchesca, coprotagonista implícita o explícita de algunas anécdotas, cuando cuenta:

> «Una noche, antes de abandonar París, en la terraza del "Napolitano", un señor, después de observarlo se le presenta como director artístico de la Paramount y le ofrece el papel de protagonista en un filme que habría de desarrollarse en Sierra Morena, en el que tendría que encarnar a un "contrabandista-violinista", pero Oliverio, aunque algo perturbado, declina el ofrecimiento con la misma sonrisa con que ha renunciado a tantas cosas representativas en su vida, como la secretaría de la embajada en Washington o el nombramiento de académico. Al pasar por Norteamérica, en su viaje de vuelta, los niños norteamericanos le preguntaban señalándole la barba: "¿Pero por qué es usted tan sucio?"... En mi primer viaje a Buenos Aires, en el año 31, una noche, en el Paseo de Julio, después de un banquete conmemorativo, Oliverio entra en una de aquellas barberías de dos sillones y sentándose en uno de ellos dice al barbero: "¡Pronto, aféiteme la barba!" Nunca he visto más consternado a un fígaro, pero tampoco lo he visto más digno, pues se negó a afeitarlo, y para no ser incorrecto, le dijo: "Si persiste en la idea, vuelva mañana".»

No volvió, y ya estamos en 1932. El viaje lineal, el recorrido de inspección sensorial, la recolección de imágenes al vuelo, ha terminado. Se inicia una exploración hacia otras zonas más abismales, más peligrosas, más inquietantes. Sin abandonar el hilo del humor, que

se anuda de pronto en estallidos exaltados o admonitorios, Oliverio Girondo penetra en los territorios de la interrogación, del cuestionamiento, de las comprobaciones absurdas frente a un yo y a un mundo que se oponen, se reabsorben o se enajenan. El resultado de este enfrentamiento, de este rechazo o de esta interacción, casi siempre irrisoria, es su libro *Espantapájaros,* publicado en ese año de 1932. Un inmenso muñeco con levita, monóculo y sombrero de copa, con cuervos que revolotean y giran a su alrededor, hace su aparición en Buenos Aires. Recorre las calles instalado en una carroza coronaria tirada por seis caballos, con lacayo y cochero vestidos al estilo Directorio. Este elegante espantapájaros anuncia la aparición del otro, más sorprendente aún y menos admitido por el zarandeado consenso general. Tanto, que en aquellos *Retratos contemporáneos* que aparecieron varios años después, Ramón Gómez de la Serna anota lo siguiente:

> «En este libro admirable del que no ha hablado ni un solo crítico de las grandes publicaciones y al que la envidia ha evitado toda alusión, está la enjundia del talento irrespetuoso, que es lo mejor de lo argentino. En *Espantapájaros* todas son fecundaciones del porvenir, y lo inventado en ese libro no tiene aún nombre. ¿Quién ha podido superar sus imágenes? ¡Nadie! Es uno de los pocos libros libres que no recomendaré para los colegios, pero que ayudan a vivir.»

Y Enrique Molina, sin duda el mayor poeta argentino de todos los que llegaron después, dice, a su vez, en su brillante y fervoroso prólogo a las *Obras completas* de Girondo:

> «A una gran distancia—como libertad de espíritu, magia y riqueza conceptua'—de la producción lírica de su tiempo en el país, con *Espantapájaros* se instala en nuestras letras una gran obra de poesía en prosa, que desdeña el verso y se sostiene sólo por su propia naturaleza poética. En *Espantapájaros,* los protagonistas ya no son las cosas, sino los mecanismos psíquicos, los instintos, las situaciones de omnipotencia, de agresividad, de sublimación, puestas en acción en textos de un lenguaje expresionista, en un clima del más riguroso humor poético. Aunque está objetivada en situaciones concretas, expresada en imágenes significativas, la temática parecería querer ejemplarizar, por lo definido, algunos de los movimientos fundamentales de ese fondo oscuro y turbulento del yo. Por supuesto, no hay ningún designio en ello, son sólo contenidos latentes, pero que se imponen bajo su tejido de parábolas del absurdo, de esa especie de pequeños mitos que componen el libro.»

Oscilando entre la agresividad saludable y vital contra los falsos valores establecidos, la solidaridad con lo espontáneo y libre, la burlona y crítica solidaridad que pone de manifiesto la solidad conformista, el desconcierto espiritual y hasta orgánico ante los propios límites y los fenómenos incomprensibles de la existencia, *Espantapájaros* es el testimonio exuberante de un esencial disconformismo que se pone de manifiesto desde las primeras palabras:

Yo no sé nada
Tú no sabes nada
El no sabe nada
Ellos no saben nada
Ellas no saben nada
Ustedes no saben nada
Nosotros no sabemos nada.
... ...
Creo que creo en lo que creo que no creo
Y creo que no creo en lo que creo que creo.

Este disconformismo abarca todos los planos de la vida y de la muerte, desde la necesidad de vuelo («no me es posible imaginar que pueda hacerse el amor más que volando») hasta la de transformarse en otras sustancias y en otras especies («¡Qué delicia la de metamorfosearse en abejorro, la de sorber el polen de las rosas! ¡Qué voluptuosidad la de ser tierra, la de sentirse penetrado de tubérculos, de raíces, de una vida latente que nos fecunda y nos hace cosquillas!).

Disconformismo que se manifiesta en una asunción extraordinaria de poderes, capaz de cambiar las costumbres, como en este fragmento:

> «En el acto de entregar su tarjeta, los visitantes se sacaban los pantalones, y antes de ser introducidos en el salón se subían hasta el ombligo los faldones de la camisa. Al ir a saludar a la dueña de casa, una fuerza irresistible los obligaba a sonarse las narices con los visillos, y al querer preguntarle por el marido, le preguntaban por sus dientes postizos. A pesar de un enorme esfuerzo de voluntad, nadie llegaba a dominar la tentación de repetir: "Cuernos de vaca", si alguien se refería a las señoritas de la casa, y cuando éstas ofrecían una taza de té, los invitados se colgaban de las arañas, para reprimir el deseo de morderles las pantorrillas.»

Disconformismo que lo impulsa a llevar a consecuencias extremas las particularidades de una supuesta biografía:

«Si por casualidad, cuando me acuesto, dejo de atarme a los barrotes de la cama, a los quince minutos me despierto, indefectiblemente, sobre el techo de mi ropero... Mi digestión inventa una cantidad de crustáceos que se entretienen en perforarme el intestino... Todavía, cuando llovizna, me duele la pierna que me amputaron hace tres años... Soy políglota y tartamudo... Hasta las ideas más optimistas toman un coche fúnebre para pasearse por mi cerebro... En estas condiciones, creo sinceramente que lo mejor es tragarse una cápsula de dinamita y encender, con toda tranquilidad, un cigarrillo.»

Disconformismo tan exacerbado que llega a expresarse, paradójicamente, a través de un acatamiento por la sublimidad:

«Un tranvía me susurró al pasar: "En la vida hay que sublimarlo todo; no hay que dejar nada sin sublimar." Desde entonces la vida tiene un significado distinto para mí. Lo que hasta ese momento me producía hastío o repugnancia, ahora me precipita en un colapso de felicidad que me hace encontrar sublime lo que sea: de los escarbadientes a los giros postales, del adulterio al escorbuto. ¡Pensar que antes de sublimarlo todo sentía ímpetus de suicidarme ante cualquier espejo y que me ha bastado encarar las cosas en sublime, para reconocerme dueño de millares de señoras etéreas que revolotean y se posan sobre cualquier cornisa, con el propósito de darme docenas y docenas de hijos, de catorce metros de estatura; grandes bebés machos y rubicundos con una cantidad de costillas mucho mayor que la reglamentaria...! Que otros practiquen —si les divierte— idiosincrasias de felpudo. Que otros tengan para las cosas una sonrisa de serrucho, una mirada de charol. Yo he optado, definitivamente, por lo sublime...»

Y como resultado de tanto inconformismo, de tanto esfuerzo por cambiar el orden, la personalidad, las leyes llamadas naturales, la causalidad, la familia, tal vez lo único posible, en última instancia, sea llorar:

«Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de amarillo. Abrir las canillas, las compuertas del llanto. Empaparnos el alma, la camiseta. Inundar las veredas y los paseos, y salvarnos, a nado, de nuestro llanto. Asistir a los cursos de antropología, llorando. Festejar los cumpleaños familiares, llorando. Atravesar el Africa, llorando. Llorar como un cacuy, como un cocodrilo... si es verdad que los cacuíes y los cocodrilos no dejan nunca de llorar. Llorarlo todo, pero llorarlo bien. Llorarlo con la nariz, con las rodillas. Llorarlo por el ombligo, por lo boca. Llorar de amor, de hastío, de alegría. Llorar de frac, de flato, de flacura. Llorar improvisando, de memoria. ¡Llorar todo el insomnio y todo el día!»

Tanta impotencia para cambiar el mundo, tanta inanidad de la palabra para obrar sobre las cosas y sobre la acción, a pesar de todas las tentativas y de todos los aciertos de *Espantapájaros,* tomarán una forma, un tono y una intensidad más dramáticos en sus libros posteriores. El humor, victoriosa manera de vencer la opresión que ejercen todas las fuerzas contrarias, y el absurdo, arma con que dispara su desesperación el inadaptado, comenzarán a retroceder frente a la angustia, la fatalidad, la repugnancia, la conciencia y la aceptación de la muerte. Esa vida que «resulta una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente» expresará ahora la violencia de todo su drama, de toda su impotencia, de toda su tensión, en el libro *Persuasión de los días,* publicado en 1942.

Pero antes vendrán esos largos diez años de lucha denodada contra las trampas y las falacias del lenguaje, esos años en que Oliverio Girondo se desvela en la quinta de Glew o en su casa de la calle Suipacha combatiendo hasta el amanecer con las imágenes inasibles y las fantasmagóricas palabras. Diez carpetas de papeles que pueden ser diez libros arden y se consumen en la nada, simbolizando, tal vez, un acto de fe en la idea del aniquilamiento y en la convicción de la inutilidad total.

Yo lo conozco casi al final de esa época, en 1939. La poco más que tímida adolescente que yo era, estaba sentada en una comida de escritores frente a ese caballero de copiosa barba negra, ojos desorbitados y conversación deslumbrante, que devoraba su polenta con pajaritos con modales aristocráticos, matizados por algunos gestos y algunas exclamaciones de troglodita. Me impresionaban su vitalidad desbordante, su ingenio inagotable, sus exclamaciones energuménicas, su potente y hermosa voz de Júpiter tonante o de justo San Pedro, pero, sobre todo, su mirada implacable, tierna, comprensiva y acusadora a la vez, en la que se podían ver desfilar todos los fulgores de la admonición y de la compasión humanas. Me sentí culpable de todos mis defectos y absuelta por toda la magnitud de mi insignificancia, y no pude evitar una lágrima de solidaridad piadosa con esos humildes pajaritos, con esos frágiles huesecitos que crujían, tan lamentables, entre sus gozosas y olímpicas fauces. Aún está vivo el ademán de autocondena con que rechazó de pronto el plato y más viva aún la expresión de aniquiladora indulgencia con que exclamó: «No puedo comer cuando una ninfa llora.» Fue el comienzo de una larga amistad que duró hasta el final, amistad en la que siempre quedó temblando una lágrima de perturbadora inhibición, amistad pro-

tectora y abierta que recibí como un privilegio sorprendente, siempre nuevo, siempre conmovedor, y que será uno de los grandes y mejores recuerdos que me lleve de este duro planeta.

Comencé a frecuentar entonces esa casa única de la calle Suipacha, en la cual, a lo largo de más de veintiocho años, vi desfilar a la juventud más efervescente, a los artistas extranjeros más extraordinarios, a los artistas argentinos más valiosos y más auténticos. Aquel espantapájaros que había anunciado, tan espectacularmente, la salida del libro del mismo nombre, recibía al visitante en lo alto de los ocho escalones de la entrada; después se penetraba como para siempre en esos ámbitos donde reinaban tanagras, huacos, Figaris y negros venecianos, entre tallas y muebles coloniales. Algo escondido, pero planeando en lo alto, un blanco albatros abría sus alas baudelerianas sobre el vuelo detenido de tantas trasnochadas, y desde la pared del descanso de la escalera, la flotante y tal vez plumífera Mujer Etérea se jactaba de aquellas predilecciones confesadas por su autor: «No me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida; ¡pero, eso sí —y en esto soy irreductible—, no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar! Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!» Y allí estaba Norah Lange, con quien Oliverio se casó en 1943, capaz de volar sin desfallecimientos desde los saltos inmortales del ingenio hasta las nubes borrascosas de las polémicas con «pronóstico reservado»: la gran Norah, alta y delgada y ligera para el vuelo de la creación y la sutileza del espíritu, con sus plumas dulces para la ternura contenida y agitadas para las tenaces controversias; Norah Lange, en luminosa piel, en luminosos ojos azules, en luminoso pelo colorado, semejante a una ágil barca vikinga que vuela con todas las luces encendidas. Norah Lange, que en agosto de 1972 se nos perdió de vista y se nos fue, aleteando, a animar con su gracia inimitable las asambleas de los grandes emplumados transparentes.

Y bien, decía que en 1943 apareció *Persuasión de los días,* donde la pasión por la vida, la interrogación frente a lo indescifrable y la conciencia de la gratuidad absoluta se confunden. Ráfagas de entusiasmo, de gratitud, de fatal acatamiento, de identificación con cualquier elemento de la naturaleza, no consiguen disolver esas humaredas exacerbadas que denuncian una erupción volcánica provocada por las fuerzas irrevocables de la inutilidad y de la nada.

El libro comienza con un tema casi constante en su obra: el vuelo. La obsesión por abarcar otros ámbitos lo deshabita, lo metamorfosea, lo disuelve.

VUELO SIN ORILLAS

Abandoné las sombras,
las espesas paredes,
los ruidos familiares,
la amistad de los libros,
el tabaco, las plumas, los secos cielorrasos;
para salir volando,
desesperadamente.

Abajo: en la penumbra,
las amargas cornisas,
las calles desoladas,
los faroles sonámbulos,
las muertas chimeneas,
los rumores cansados;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Ya todo era silencio,
simuladas catástrofes,
grandes charcos de sombra,
aguaceros, relámpagos,
vagabundos islotes
de inestables riberas;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Un resplandor desnudo,
una luz calcinante
se interpuso en mi ruta,
me fascinó de muerte,
pero logré evadirme
de su letal influjo,
para seguir volando,
desesperadamente.

Todavía el destino
de mundos fenecidos,
desorientó mi vuelo
—de sideral constancia—
con sus vanas parábolas
y sus aureolas falsas;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Me oprimía lo fluido,
la limpidez maciza,
el vacío escarchado,
la inaudible distancia,
la oquedad insonora,
el reposo asfixiante;
pero seguía volando,
desesperadamente.

Ya no existía nada,
la nada estaba ausente;
ni oscuridad, ni lumbre,
—ni unas manos celestes—
ni vida, ni destino,
ni misterio, ni muerte;
pero seguía volando,
desesperadamente.

En medio del insistente enfrentamiento con la nada, el poeta llega a perder sus propios límites, a no encontrarse ya, como lo expresa en este poema:

¿DONDE?

¿Me extravié en la fiebre?
¿Detrás de las sonrisas?
¿Entre los alfileres?
¿En la duda?
¿En el rezo?
¿En medio de la herrumbre?
¿Asomado a la angustia,
al engaño,
a lo verde?
No estaba junto al llanto,
junto a lo despiadado,
por encima del asco,
adherido a la ausencia,
mezclado a la ceniza,
al horror,
al delirio.
No estaba con mi sombra,
no estaba con mis gestos,
más allá de las normas,
más allá del misterio,
en el fondo del sueño,
del eco,
del olvido.

No estaba.
¡Estoy seguro!
No estaba.
Me he perdido.

O su aspiración de absoluto le hace perder la identidad, en una comunión plenaria con el universo, como en el poema que se llama, justamente.

COMUNION PLENARIA

Los nervios se me adhieren
al barro, a las paredes,
abrazan los ramajes,
penetran en la tierra,
se esparcen por el aire,
hasta alcanzar el cielo.

El mármol, los caballos
tienen mis propias venas.
Cualquier dolor lastima
mi carne, mi esqueleto.
¡Las veces que me he muerto
al ver matar un toro!...

Si diviso una nube
debo emprender el vuelo.
Si una mujer se acuesta
yo me acuesto con ella.
Cuántas veces me he dicho:
¿Seré yo esa piedra?

Nunca sigo un cadáver
sin quedarme a su lado.
Cuando ponen un huevo,
yo también cacareo.
Basta que alguien me piense
para ser un recuerdo.

La solidaridad que planeaba en *Espantapájaros* se ha convertido en comunión; el humor desopilante, en un esbozo de sonrisa contra la solemnidad; el sarcasmo, en una denuncia colérica contra la degradación y la iniquidad, y aun contra sí mismo, por no haber exaltado lo bastante la pequeña pureza y los humildes dones de la vida. Basta la enunciación de algunos de sus títulos para sugerir el furor de sus significaciones: *Ejecutoria del miasma, Es la baba, ¡Azotad-*

me!, Invitación al vómito, Hay que compadecerlos; y bastan algunas líneas para comprender la intensidad de su indignación: «Este hedor adhesivo y errabundo, que intoxica la vida y nos hunde en viscosas pesadillas de lodo», «Aquí estoy, ¡azotadme! Merezco que me azoten. No lamí la rompiente, la sombra de las vacas, las espinas, la lluvia; ... en comunión de espanto, de humildad, de ignorancia, como hubiera deseado»; «Nos sedujo lo infecto, la opinión clamorosa de las cloacas, el pasional engrudo, las circuncisas lenguas de cemento, los poetas de moco enternecido... con los ojos rodeados de pantanosas costas y paisajes de arena, nada más que de arena.» «Escoria entumecida, que confunde el amor con el masaje, la poesía con la congoja acidulada, los misales con los libros de caja.» «No saben. ¡Perdonadlos! No saben lo que han hecho, lo que hacen, por qué matan, por qué hieren las piedras, masacran los paisajes... Ignoran el misterio del gusano, del aire. Ven las nubes, la arena, y no caen de rodillas. No quedan deslumbrados por vivir entre venas. Son ferozmente crueles. Son ferozmente estúpidos... pero son inocentes. ¡Hay que compadecerlos!»

Después de esta exasperada «persuasión de los días» en que parece que la tensión extrema de los contrarios —Nada y Absoluto, Esperanza y Negación, Enjuiciamiento y Caridad— fuera a cortar las cuerdas, a hacer saltar los resortes de los humanos mecanismos que permiten vivir entre cenizas y fervor, hay un intervalo de apaciguamiento, de melancólica y tierna serenidad. Es su libro *Campo nuestro,* donde la tristeza y la inmensidad de la pampa se resumen en un canto de contemplación y de alabanza. Son unas pocas páginas de visión horizontal, sin vértigos hacia arriba ni huidas hacia abajo, de las que transcribiré algunas pocas líneas:

Este campo fue mar
de sal y espuma.
Hoy oleaje de ovejas,
voz de avena.
Más que tierra eres cielo,
campo nuestro.
Puro cielo sereno...
Puro cielo.
Tienes, campo, los huesos que mereces:
grandes vértebras simples e inocentes,
tibias rudimentarias,
informes maxilares que atestiguan
tu vida milenaria;
y sin embargo, campo, no se advierte
ni una arruga en tu frente.

Déjanos comulgar con tu llanura...
Danos, campo eucarístico, tu luna.
Espera, campo, espera.
No me llames.
¿Por qué esa voz tan negra,
campo madre?
Tú que estás en los cielos, campo nuestro.
Ante ti se arrodilla mi silencio.

Después de esta casi plegaria, después de esta unción y este recogimiento purificador frente a la soledad infinita, Oliverio Girondo penetra en las zonas de lo indecible, haciendo estallar todos los mecanismos del lenguaje y creando un universo nuevo, de nuevas entidades, de nuevas combinaciones, de nuevos significados. En 1954, la aparición de *En la masmédula* señala la aparición de una poesía sin antecedentes y sin continuaciones en la lengua castellana.

Al referirse a esta obra, dice Enrique Molina: «Hasta la estructura misma del lenguaje sufre el impacto de la energía poética desencadenada en este libro único. Al punto de que las palabras mismas dejan de separarse individualmente para fundirse en grupos, en otras unidades más complejas, especie de superpalabras con significaciones múltiples y polivalentes, que proceden tanto de su sentido semántico como de las asociaciones fonéticas que producen... Pero esta situación inédita de las palabras en esta poesía no es fruto de un capricho, sino consecuencia de la intensidad de un contenido que las fuerza a posibilidades de expresión insospechadas. Nace de un verdadero estado de trance. Son el lenguaje del oráculo, que es el más alto lenguaje de la poesía, y que no se capta tan sólo con la comprensión, sino con la avidez de todos los sentidos, con el sometimiento a todas las resonancias y a todos los sortilegios. Oliverio Girondo asume su hábito de oficiante para la ceremonia de una nueva creación, porque su poesía, como toda gran poesía, crea descubriendo.

Auténtico creador, Oliverio Girondo no sólo pone a prueba los planos de todas las realidades, el mundo de adentro y de afuera, la aceptación del hombre y su verdadera razón de ser, el yo frente al cero, o al todo, la nada y Dios, sino que pone también en conflicto la expresión de estos conflictos. Convulsiona, también vivificándolo, el universo de las palabras. El lenguaje deja de ser un panteón de rigideces para convertirse casi en un cuerpo físico, susceptible de todas las metamorfosis, los crecimientos, los nuevos parentescos, las creaciones de familias, las enfermedades, las agonías de que puede gozar y padecer un ser vivo.

Hay prefijos que aumentan o disminuyen las zonas de alcance de un nombre, que le dan un pasado o un porvenir; hay verbos que se unen en la batalla de dos o tres acciones diferentes, otros que se paralizan; hay sustantivos atacados por caries, por persecuciones, por acromegalias, por claustrofobia, por afán de expansión; hay voces pasivas que hacen padecer; hay adverbios que exhiben sus injertos y sus mutilaciones; hay adjetivos asombrados de convocar una cualidad recién nacida, como en esa construcción de deslumbramiento a tientas, de contemplación de amor a dulce tacto, que se llama

MI LUMIA

Mi lu
mi lubidulia
mi golocidalove
mi lu tan lu tan lu que me enlucielabisma
y descentratelura
y venusafrodea
y me nirvana el suyo la crucis los desalmes
con sus melimeleos
sus eropsicosedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y gormullos
mi lu
mi luar
mi mito
demonoave dea rosa
mi pez hada
mi luvisita nimia
mi lubisnea
mi lu más lar
más lampo
mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio
mi lubella lusola
mi total lu plevida
mi toda lu
lumia

Estas series de combinaciones, de asociaciones y correspondencias que aparecen en *En la masmédula* como trofeos de una victoria sobre la indigencia, la oposición o la pasividad de los medios de expresión, no constituyen, en absoluto, un juego gracioso, ni meramente onomatopéyico, ni vanamente musical, sino que son un arma de integración mental, sonora y afectiva a la vez; especies de síntesis instantáneas para evitar fugas; unidad hecha de la variedad de territorios diferentes; encadenamientos de elementos hasta entonces distintos en la conciencia y en la realidad ordinaria.

Estos abracadabras del lenguaje expresivo, nacidos de una desesperación de conquista y de penetración, abren las puertas a percepciones muy particulares y a visiones casi inexpresables, que producen siempre una brusca luminación.

La analogía —única lógica del poeta— desde Baudelaire, Mallarmé, Nerval, hasta Michaux, que se manifiesta por metáforas, por imágenes, por las relaciones del todo y las partes, como en las catedrales y las sinfonías, por la equivalencia de las sensaciones, por la correlación del macrocosmos y del microcosmos, logra en las condensaciones y en las prolongaciones de Oliverio Girondo el grado de insólita armonía, de «tenebrosa y profunda unidad, vasta como la noche y como la claridad», de que nos habla Baudelaire en su «Soneto de las correspondencias».

Con sus palabras de poder, hechas de nuevos sonidos y de nuevas representaciones, el poeta entra en la penumbra que debe atravesar y, ahondando en los terrenos ocultos, combinando los vestigios del erotismo, el asco, la ternura, la muerte y la fatiga, extrae materiales totalmente únicos, ínéditos.

Y así busca el poema:

HAY QUE BUSCARLO

En la eropsiquis plena de huéspedes entonces meandros de espera ausencia
enlunadados muslos de estival epicentro
tumultos extradérmicos
excoriaciones fiebre de noche que burmua
y aola aola aola
al abrirse las venas
con un pezlampo inmerso en la nuca del sueño hay que buscarlo
al poema
Hay que buscarlo dentro de los plesorbos de ocio
desnudo
desquejido
sin raíces de amnesia
en los lunihemisferios de reflujos de coágulos de espuma de medusas
de arena de los senos o tal vez en andenes con aliento a zorrino
y a rumiante distancia de santas madres vacas
hincadas
sin aureola
ante charcos de lágrimas que cantan
con un pezvelo en trance debajo de la lengua hay que buscarlo
al poema
Hay que buscarlo ignífero superimpuro leso
lúcido beodo
inobvio

entre epitelios de alba o resacas insomnes de soledad en creciente
antes que se dilate la pupila del cero
mientras lo endoinefable encandece los labios de subvoces que brotan
de intrafondo eufónico
con un pezgrifo arcoiris en la mínima plaza de la frente hay que buscarlo
al poema

Así, desde el fondo de todo cuanto toca y de cuanto lo toca, con el «pez-lampo» que se sumerge en los trasfondos del sueño, con el «pez-velo» que no descansa debajo de la lengua y con el «pez-grifo» que se ilumina dentro de la frente, busca una y otra vez el poema. El resultado es esa conjunción de iluminaciones, de palabras-talismán, de distintas fases de conciencia que muestran el poema como una presencia integral, lejos de la anécdota, de los temas y del relato discursivo del hombre. Las comunicaciones, las mezclas, los puentes que Oliverio Girondo tiende desde su masmédula rompen las barreras de las limitaciones, las fronteras formales, las leyes de resistencia, y se apoderan de otra dimensión, de otro estado, de otro tiempo —el tiempo de lo fugaz perpetuo—, regidos por ese otro reglamento de la fiebre o de la lucidez extrema, bajo el cual la identidad y la autonomía vacilan, amenazados por el peligro de encontrar la gran clave, la gran cifra, el Gran Nombre, siempre terribles y aniquiladores.

Su poesía convoca, con sus «ex», con sus «sub», con sus «intra» significativos y con sus partículas fonéticas, un mundo cósmico, un mundo de erosiones y miasmas, de subsuelos, de íncubos, de larvas, de sustancias, de ingredientes nocturnos, de fermentos que surgen aullando, bullendo, ululando, rompiendo el huevo del universo. Es como un organismo que roza con sus alas membranosas o escarba con su pezuña la totalidad entremezclada del caos anterior de donde vino, del origen, del salto. Como en

TROPOS

Toco
toco poros
amarras
calas toco
teclas de nervios
muelles
tejidos que me tocan
cicatrices
cenizas
trópicos vientres toco

solos solos
resacas
estertores
toco y mastoco
y nada
Prefiguras de ausencia
inconsistentes tropos
qué tú
qué qué
qué quenas
qué hondonadas
qué máscaras
qué soledades huecas
qué sí qué no
qué sino que me destempla el toque
qué reflejos
qué fondos
qué materiales brujos
qué llaves
qué ingredientes nocturnos
qué fallebas heladas que no abren
qué nada toco
en todo

Pero Oliverio Girondo continúa buscando entre esas ascuas de la nada, la duda, la esperanza, y aun en la esperanza sin esperanza, atacado por todas las llagas, por todos los síntomas de una peste sagrada, a un paso de ser arrebatado, «sin estar ya consigo ni ser un otro otro».

Este momento de excepción, comparable al momento preciso de la huida del pez, de la aprehensión del sueño olvidado, de la culminación del acto de amor, del efecto límite de la droga o el alcohol, es el único triunfo de cualquier gran poeta, es su mayor conquista en lo inasible. Algo no permite llegar más allá, algo no permite sobrepasar el objeto con que se actúa. Sobre lo apenas entrevisto las puertas se cierran en el silencio, la muerte o la locura.

Jules Monnerot, en *La poesía moderna y lo sagrado,* dice: «El poeta siente a la poesía desertar de sus poemas, como huye el agua de un recipiente cribado de agujeros. Si para evitar esa huida el poeta se dedica a erigir una forma rigurosa, esta forma lleva en su seno el enemigo que quiere combatir.»

Oliverio Girondo ha conseguido retener la poesía dejándola libre. Sin metafísicas, sin sociologías, sin calabozos filosóficos, sin escuelas, sin complacencias estéticas, que obligan a seguir la dirección marcada en la carta de viaje, o que cargan a las palabras con un peso

ajeno que termina por sepultarlas, ha podido llegar a esas zonas que están fuera del mapa o en las que la poesía se aparta de toda ley de gravedad para permanecer en un milagroso equilibrio de acción, conseguido en el lugar de choque de dos o más fuerzas contrarias, como sucede con los planetas; lugar donde se vencen las antinomias: la vida y la muerte, lo subjetivo y lo objetivo, el sueño y la vigilia, el conocimiento y el ser, la imaginación y el rigor.

Pero su obra, desde sus libros anteriores, fue recibida con silencios, con reticencias, con balbuceos inexplicables. Es que los poetas que crean nuevas leyes para el juego, los que rompen las convenciones llevando el riesgo mucho más lejos, han sido siempre mal mirados. Y Oliverio Girondo ha sido entre nosotros el arcángel negro que irrumpe, avergonzado, en el momento de la mísera repartición de premios; el gran pájaro que ahuyenta con su alta sombra la asamblea de los gorriones; el voluntario que lleva la bomba o acerca la llama a la carga de dinamita; el que marchita con el fuego sagrado los pobres ramilletes de los juegos florales; el que tiene la marca sobre la frente; el que parece el embozado porque es el emisario de otro mundo. De ahí la sospecha y el silencio.

Murió el 24 de enero de 1967.

Quede, como último resultado de su constante enfrentamiento con la nada, de su lucha continua por lo absoluto, su gratitud hacia la vida, que fue parte de su propia sustancia:

Gracias aroma
azul,
fogata
en celo.
Gracias pelo
caballo
mandarino.
Gracias pudor
turquesa
embrujo
vela,
llamarada
quietud
azar
delirio.

Gracias a los racimos,
a la tarde,
a la sed
al fervor

a las arrugas,
al silencio
a los senos
a la noche,
a la danza
a la lumbre
a la espesura.

Muchas gracias al humo
a los microbios,
al despertar
al cuerno
a la belleza,
a la esponja
a la duda
a la semilla,
a la sangre
a los toros
a la siesta

Gracias por la ebriedad,
por la vagancia,
por el aire
la piel
las alamedas,
por el absurdo de hoy
y de mañana,
desazón
avidez
calma
alegría,
nostalgia
desamor
ceniza
llanto.
Gracias a lo que nace,
a lo que muere,
a las uñas
las alas
las hormigas,
los reflejos
el viento
la rompiente,
el olvido
los granos
la locura.

Muchas gracias gusano.
Gracias huevo.

Gracias fango,
sonido.
Gracias piedra.
Muchas gracias por todo
Muchas gracias.

Oliverio Girondo,
agradecido.

OLGA OROZCO

Charcas, 3.962-7.º A.
1.425-Buenos Aires.
ARGENTINA.

«EL TROVADOR», DE GARCIA GUTIERREZ, DRAMA Y MELODRAMA

«Es posible que el éxito universal de *El trovador* se deba más a la música de Verdi, que, por cierto, es de lo más flojo de su repertorio que al valor intrínseco del drama.» Estas palabras de Valbuena Prat (1) —con ciertas salvedades— pueden servir de fondo al planteamiento central de este trabajo. Cabría preguntarnos: ¿Tiene hoy, en el último cuarto del siglo XX, algún sentido el drama romántico de García Gutiérrez para el espectador de teatro? ¿Nos dice algo, nos interesa? Sinceramente —y fuera de su indiscutible valor de testimonio de una época determinada— creemos que no, que *El trovador* carece de los elementos necesarios para su reposición escénica, para la actualización de su *logos* dramático. La tragedia de García Gutiérrez, que fue el mayor éxito del teatro español de su tiempo, ha sido absolutamente desplazada de los escenarios y solamente entre los estudiantes universitarios —y eso un tanto a regañadientes— es lectura de obligación que no de devoción. Este teatro de héroes misteriosos, heroínas dulces y luminosas en medio de las terribles asechanzas del destino, de *anagnorisis* de rebuscado efectismo, de enfáticas declamaciones y pavorosos finales, lo contemplamos hoy desde una perspectiva de cierta ironía y condescendencia, a veces incluso con un algo de ternura por su innegable ingenuidad o con una sonrisa comprensiva ante la acumulación de horrores que el autor seleccionó para pasmo y asombro de sus contemporáneos. Y, sin embargo, fueron toda esta serie de cualidades, que hoy nos parecen irremediablemente envejecidas, las que atrajeron la atención de Giuseppe Verdi para tomar *El trovador* como base para componer una ópera. Y si hoy sigue hablándose de *El trovador* en todo el mundo es ciertamente no por García Gutiérrez, sino por Verdi. Las representaciones en todos los teatros de ópera son constantes y no parece haber el menor indicio de decaimiento. Más bien sucede lo contrario. Todos los *divos* y *divas* quieren hacer *su Trovatore,* y esto va extendiéndose incluso hacia el campo de los grandes de la dirección de orquesta. Porque si la

(1) En su *Historia de la Literatura Española,* tomo III, p. 153. Barcelona, 1968.

trama, la psicología de los personajes y los conflictos dramáticos de la obra no ofrecen el menor interés, resta sin embargo la música, cuya vitalidad parece haberse acrecentado con el paso de los años. Las, pese a su éxito, escasas representaciones de *El trovador* se han convertido en millares debido al talento de Verdi (2).

No compartimos con el profesor Valbuena la aseveración de que *Il trovatore* sea una de las obras más flojas del repertorio verdiano. Ciertamente es obra irregular, heterogénea e incluso contradictoria, con momentos que iguala la escasa calidad literaria del original español; pero el conjunto de la ópera, del melodrama, es sustancialmente superior y algunos fragmentos rozan casi la genialidad.

¿Cuál fue el proceso de transformación del drama en melodrama? ¿Qué permaneció, qué se aportó, qué resta al cabo de los personajes y conflictos de esa España en los albores del siglo XV contemplada por una mentalidad romántica cuatrocientos años más tarde y transformada a su vez por un artista foráneo y cultivador de un teatro musical y no simplemente declamado?

En 1850, es decir, catorce años después del triunfal estreno madrileño de *El trovador,* Verdi encarga a Salvatore Cammarano que le haga un libreto para una nueva ópera enviándole una copia del original español. Era Cammarano un afamado poeta y libretista que había ya colaborado con Verdi en los textos de sus óperas *Alzira* (1845), *La bataglia di Legnano* (1849) y *Luisa Miller* (1849) y que contaba en su haber con más de medio centenar de libretos de ópera —entre ellos la famosa *Lucia di Lamermoor,* de Donizetti—. Hombre de tradición lírica y teatral, su padre y su abuelo habían sido ya profesionales del mundo del espectáculo. Esta colaboración con Verdi había de ser la última de su vida, pues murió poco antes de concluir *Il trovatore,* ayudando entonces en los versos del acto último, aunque siempre según las notas dejadas por Cammarano, Leone Emanuele Bardare.

Lo primero que es necesario señalar es que Verdi colaboró de una manera decisiva en la empresa literaria de trasladar la tragedia de García Gutiérrez a un italiano *cantabile.* En una larguísima carta dirigida por el compositor al poeta, fechada en Busseto el 9 de abril de 1851 (3), Verdi le da cuenta de haber recibido el programa con

(2) Después del estreno, el 1 de marzo de 1836, se dieron de *El trovador* catorce representaciones consecutivas, dos meses después se repuso cuatro veces y otras siete entre septiembre y diciembre. Esto en Madrid. Algunas menos se dieron en Valencia y Barcelona. Véase para todo lo concerniente al estreno de *El trovador* E. A. Peers: *Historia del movimiento romántico español,* 2 vols. Madrid, 1954, pp. 273 y ss. del vol. I. Para dar idea de la vitalidad de *Il trovatore,* en el único teatro español de ópera, el Liceo de Barcelona, y pese a que sólo se celebran poco más de medio centenar de óperas al año, la obra de Verdi se ha representado más de doscientas veces.

(3) *Autobiografia dalle lettere,* Milán, 1951, pp. 239-242.

el desarrollo del drama español con vistas a la transformación definitiva en libreto y, a su vez, luego de algunas reflexiones de tipo general, le envía el suyo propio. El programa contiene prácticamente el desarrollo definitivo de la ópera, ocupa varias páginas y resulta esclarecedor para comprobar el grado de elaboración que Verdi tuvo en la tarea de fundir texto y música. Leyendo esta carta nos damos cuenta que lo que atrajo la atención de Verdi fue *tutta la novità e bizzarria del dramma spagnnolo.*

Cammarano reelaboró el libreto, con una libre fidelidad al original, hasta julio de 1852, en que murió en Nápoles, donde había nacido en 1801.

Es curioso notar que lo que hoy nos parece una obra inofensiva, tuviese al tiempo de su composición en Italia dificultades con la censura. En una carta fechada en Roma el 18 de noviembre de 1851 (4), el empresario Jacovacci le escribe a Cammarano —quien le había enviado un ejemplar del libreto provisional— aconsejándole algunos cambios para que la ópera pudiese pasar la censura. A nosotros nos parecen peregrinos, pero ¡qué de necedades, injusticias y sinsentidos han venido perpetrando los sesudos censores incluso hasta ahora mismo! En el acto final, Leonora debía ingerir el veneno de espaldas al público, ya que el suicidio en escena estaba prohibido. En el acto segundo, el del convento, no se debería citar las palabras iglesia, convento y votos. Los partidos y facciones políticas (estamos en una guerra civil) ni siquiera podrían ser nombrados (recordemos la ocupación austriaca) y así otras nimiedades del mismo tenor, nimiedades que, sin embargo, habían dado más de un disgusto a empresarios y autores, tanto musicales como literarios. La obra se estrenó al fin en Roma, en el Teatro Apollo —por el empresario mencionado—, el 19 de enero de 1853, con un éxito triunfal. *El trovador* había nacido a la inmortalidad.

Cammarano italianizó los nombres de los personajes, y en este trabajo conservamos los nombres españoles cuando tratemos de la obra de García Gutiérrez, y citamos los italianos al referirnos a la ópera.

Veamos las diferencias y semejanzas entre el drama recitado y el cantado. Cammarano redujo los personajes, que pasan de doce a nueve, y cambió algunos de los nombres y refundió otros. Don Nuño de Artal, conde de Luna, pasa a ser simplemente *il conte di Luna;* Guzmán, Jimeno y Fernando, criados del conde, se funden en uno solo: Ferrando; don Manrique es Manrico, doña Leonor de Sesé es Leonora;

---

(4) *Autobiografía*, pp. 222-223.

don Guillén de Sesé desaparece (5); doña Jimena pasa a ser doña Inés y Azucena y Ruiz permanecen igual; un soldado es convertido en mensajero y el personaje de un viejo zíngaro es creación del libretista. Por otra parte, los personajes mudos de la obra de García Gutiérrez, soldados, sacerdotes, monjas, son transformados en testigos con amplia voz —el coro—: soldados, zíngaros, religiosos y acompañantes de Leonora y del conde.

Los cinco actos o jornadas son reducidos a cuatro, que Cammarano llama partes. Cada una de estas partes está dividida a su vez en dos cuadros de una duración aproximada (6), con lo cual la ópera alcanza una simetría: primero y tercero más breves, segundo y cuarto más largos. Los títulos de estas partes siguen con bastante fidelidad el original: «Il duello», «La gitana», «Il figlio della Zingara» e «Il Supplizio» frente a «El duelo», «El convento», «La gitana», «La revelación» y «El suplicio».

Ocupémonos ahora de la situación del espacio escénico en ambas obras. En García Gutiérrez hay once mutaciones por ocho en Cammarano-Verdi, pero las diferencias son en realidad mínimas, ya que en la obra española se repiten dos: la cámara de don Nuño en las jornadas II y V, y una estancia en Castellor en las jornadas III y IV. Con la excepción de otras dos que no coinciden (la cámara de Leonor de la jornada I se transforma en los jardines de palacio en el acto I de la ópera, y en la jornada III, del interior de una cabaña de la gitana Azucena se pasa a un campamento gitano en Vizcaya en el acto II), el resto es el mismo en ambas obras. Todos estos cambios no lo son por arbitrariedad del libretista, sino que tienen unas razones perfectamente válidas.

Así, al pasar la acción dramática a los jardines del palacio de la Alfajería se permite que suceda realmente lo que en García Gutiérrez es contado: la confusión entre Manrique y el conde y el consiguiente duelo, con lo que evidentemente sube la tensión dramática. La mutación de la cabaña al campamento abierto es aún más convincente al necesitar el libretista un espacio lo suficientemente amplio para el coro, instrumento imprescindible en la concepción del melodrama romántico italiano. En los demás momentos corales de la ópera, que son abundantes —seis de los ocho cuadros—, los espacios

---

(5) En la ópera no se menciona siquiera el apellido Sesé, siendo éste el de una de las principales familias aragonesas de la época, aliada de los Luna y del conde de Urgel, protagonista de las luchas civiles que aparecen como fondo del drama. Cfr. Zurita: *Anales de la corona de Aragón*, libro XI, cap. 49, ed. 1610.

(6) En las modernas representaciones de la ópera, ésta suele dividirse en sólo dos partes, de duración prácticamente igual. Cada una correspondiente a dos actos.

escénicos designados por García Gutiérrez son perfectamente aptos para el despliegue del coro.

Nos hemos referido anteriormente a la *libre fidelidad* de Cammarano-Verdi con respecto a García Gutiérrez. Estudiemos con cierto detalle, acto a acto, esta libre fidelidad.

ACTO I: «IL DUELLO»

El cuadro I se desarrolla en el patio del palacio de la Alfajería de Zaragoza. Está todo él tomado de la primera escena de la jornada I de García Gutiérrez, aunque con ciertas variaciones. Lo que en la obra hispánica es contado en prosa por tres personajes —Guzmán, Jimeno y Fernando— pasa a una narración en prosa y verso, con predominio de heptasílabos y endecasílabos en la ópera, con el personaje de Ferrando —un bajo— y la intervención importantísima del coro masculino. La escena en ambas obras tiene la misma misión: poner en antecedentes al público de los sucesos acaecidos veinte años atrás por un testigo presencial. Cammarano insiste en los aspectos más lúgubres, incluso en las acotaciones, y abusa de los elementos típicos y tópicos para impresionar: «suona mezza-notte», «tutti si pingono di superstizioso terrore», «con subito soprassalto, odonsi alcuni tocchi di tamburro».

El relato, que en la obra española tiene una cierta sobriedad, se convierte en la italiana en una crónica negra, como de romance de ciego. La visita de la gitana al hijo del conde pasa de «se sentó a su lado y le estuvo mirando largo rato, sin apartar de él los ojos» a «e sul fanciullo, con viso areigno l'occhio affiggeva torvo, sanguino!». Cuando se cuenta el tremebundo suceso de la quema del niño por la vengativa gitana, García Gutiérrez hace comentar a Fernando: «¡Cáspita!, ¿y no la atenacearon?», mientras que Cammarano pone en boca del coro de soldados que escuchan el relato: «Oh scellerata!, oh donna infame! Del par m'investe odio ed orror!».

De este mismo carácter son muchas de las expresiones utilizadas por el escritor italiano y que no están en Gutiérrez, culminando la escena con el grito del coro «Ah, sia maledetta la strega infernal!»

Musicalmente el cuadro es de un discreto valor, con una pegadiza melodía en el *racconto* del bajo, melodía que aparece no sólo con una total falta de *legatto,* sino con marcado carácter cortante a través de una línea intencionadamente quebrada e incisiva. El efecto de terror que Verdi pretende cuando suena la campana —instalada en el escenario— de medianoche es de gran ingenuidad, a la que contri-

buye la todavía tosca orquestación de la obra en general, y muy particularmente de este fragmento.

El segundo cuadro del primer acto de la ópera se desarrolla en los jardines del palacio, y comprende cuatro escenas que corresponden a las cuatro de la jornada I del drama, situada por Gutiérrez en la cámara de doña Leonor. Ya antes anotamos las razones del libretista para este cambio. En este segundo cuadro la libertad de Cammarano se hace mayor: suprime prácticamente la escena II entre Leonor y don Guillén e introduce versos que en la obra española aparecerán mucho más tarde. En efecto, el aria de Leonora *Tacea la notte placida,* uno de los fragmentos más conocidos de la ópera, está tomada en su arranque de la escena V de la jornada III entre Leonor y Manrique, cuando éste le recuerda a la heroína una noche de amor:

En una noche plácida y tranquila...
¡qué recuerdo, Leonor; nunca se aparta
de aquí el corazón!; la luna hería
con moribunda luz tu frente hermosa,
y de la noche el aura silenciosa
nuestros suspiros tiernos confundía.

Que en la ópera se convierten en:

Tacea la notte placida;
Bella d'un ciel sereno
La luna il viso argenteo
Lieto mostrava e pieno.

Para continuar luego resumiendo una buena parte de las redondillas de la escena IV de la jornada I, también entre Leonor y Manrique.

El aria de Leonor es muy bella y expresa con lírico aliento la espera de su alma enamorada del misterioso trovador. Sin embargo, la *cabaletta* que, sin interrupción, sigue al aria es un paso atrás en la caracterización psicológica del personaje, pues representa una vuelta al modelo belcantista de Bellini y Donizzetti dentro de unas estructuras que pretenden una mayor veracidad dramático-musical. La música es, sin paliativos, mala y hueca. Su única finalidad parece ser la de dar pie a la soprano para un lucimiento vocal a través de melifluos *gorgoritos*, que además, en este caso, están absolutamente fuera de situación. El personaje de Leonora es, creemos, el peor captado y sentido por Verdi, y solamente al final de la ópera parece recobrarse de esta falta de *simpatía,* elevándose y redimiéndose teatral y musicalmente.

Al resumir la acción en general, Cammarano no explica que el trovador está al servicio del conde de Urgel, quien es aspirante a la corona de Aragón, y que ha desencadenado una guerra civil (7). Por eso, el espectador de la ópera no debe comprender muy bien las razones del conde de Luna cuando éste le dice a Manrico «D'Urgel seguace, a morte proscritto ardisci volgerti a queste regie porte?», tomadas casi literalmente de la escena V de esta jornada I: «¿Cuándo a la ley sois infiel / y cuándo proscrito estáis / así en palacio os entráis / partidario del de Urgel?» De hecho, ni a García Gutiérrez ni a Cammarano le interesaban los aspectos políticos, cosa en cambio un tanto extraña en Verdi, quien sí había tenido implicaciones políticas con sus óperas históricas, especialmente con *Nabucco* (1842) y con *Macbeth* (1847). No olvidemos la situación italiana a partir del Congreso de Viena y él que el propio nombre de VERDI servía como iniciales para los patriotas italianos (Vittorio Emmanuelle Re De Italia).

Otro aspecto interesante es el del conflicto clasista, más que de clases, que observamos en el dramaturgo español a lo largo de la obra, y más concretamente en esta jornada I, y que no parece interesar al italiano, pues suprime casi por completo toda relación con este hecho. En Gutiérrez, esta lucha clasista va unida al tema del honor y sus ejemplos son numerosos: en la escena I del drama, al hablar del trovador, uno de los personajes, Guzmán, exclama: «... Y luego ¿quién es él?, ¿dónde está el escudo de sus armas? Lo que me decía anoche el conde: "Tal vez será algún noble pobretón, algún hidalgo de gotera"».

Este tema de las diferencias de clases se reitera una y otra vez en la escena del duelo, última de la primera jornada —tengamos en cuenta además que ya entre ambos rivales políticos se encuentra el amor por la misma mujer—. Al reto de Manrique responde don Nuño:

---

(7) La parte puramente histórica de *El trovador* está reflejada muy por encima. Son las luchas intestinas surgidas en Aragón a raíz de la muerte de Don Martín I el Humano, quien no dejó sucesión y que se solventarían en el Compromiso de Caspe con la subida al trono de Fernando de Antequera en 1412. García Gutiérrez, en su obra, confunde los bandos políticos, pues hace al conde de Luna enemigo del de Urgel —el más tenaz contrincante de Fernando de Antequera—, del que es partidario Manrique, cuando en realidad la poderosa familia de los Luna estuvo siempre al lado del conde de Urgel. El asesinato del arzobispo de Zaragoza, don García de Heredia, a que se refiere el drama —que no figura en la ópera—, fue real, y ocurrió en 1411, pero el asesino fue precisamente don Antonio de Luna, y la razón, política, fue que el arzobispo se oponía al pretendiente de Urgel. En otros momentos del drama, García Gutiérrez hace referencia al rey, cuando todavía estaba Aragón en el interregno, y la proclamación no se produciría hasta el año siguiente. Naturalmente, esto no afecta a la calidad —o a la falta de calidad— de la obra, que se rige por su credibilidad dramática y no histórica. Cfr. Menéndez Pidal: *Historia de España*, tomo V, pp. 340-349. Madrid, 1964.

—¿Qué hay de común en los dos?
Habláis al Conde de Luna
hidalgo de pobre cuna

cuando Manrique insiste, el conde lo insulta llamándole villano y cobarde; «no que no sois advertid / caballero como yo», le dice, a lo que Manrique contesta: «que si vos sois caballero / caballero también soy». Más adelante, en el análisis de los demás actos, volveremos sobre el tema.

En esta primera parte Cammarano introdujo algunos versos de su propia cosecha sin haber sido inspirados por la obra española. Así el canto de Manrico fuera de escena —sus primeras palabras— que producen un gran efecto dramático —es de noche, Leonora aguarda en el jardín, el conde se dispone a visitarla—, efecto que la indudable belleza de la música enaltece:

Deserto sulla terra,
Col rio destino in guerra,
E sola speme un cor
Ma s'ei quel cor possiede,
Al Trovator!
Bello di casta fede,
Egli è d'ogni uom maggior,
Il Trovator!

El final del primer acto de la ópera combina por primera vez —es el famoso terceto— las voces y los sentimientos de los tres personajes simultáneamente, aspecto éste típico del melodrama y del que está imposibilitado el teatro recitado (8). El que la calidad musical de este concertante sea más bien escasa debe imputarse a Verdi, quien le dio más vigor y brillantez que entidad psicológica o belleza melódica

ACTO II: «LA GITANA»

El cuadro I se desarrolla en un campamento gitano en Vizcaya y tiene correspondencia con la escena I del acto III del drama español, que ostenta el mismo título. En la ópera, la parte segunda comienza con un coro de zíngaros —uno de los más famosos de toda

(8) Un intento serio en este sentido fue el realizado por Luca Ranconi con su originalísima interpretación del *Orlando furioso*, de Ariosto. Pero esa simultaneidad constituye en la ópera una unidad superior, mientras que en el intento de Ranconi el espectador tenía forzosamente que elegir uno de los personajes o situaciones en detrimento de los demás.

la obra de Verdi— para centrarse luego en la conversación entre Azucena y Manrico.

En ella nos enteramos de la terrible historia del suplicio de la gitana condenada a la hoguera, y la venganza de su hija, Azucena, que rapta al hijo del conde, y al querer arrojarlo al fuego lo confunde, y, en su lugar, arroja al suyo propio.

Toda esta tremenda escena guarda un marcado paralelismo en las obras española e italiana:

Azucena (canta): *Bramando está el pueblo indómito*
de la hoguera en derredor;
al ver ya cerca la víctima,
gritos lanza de furor.
Allí viene; el rostro pálido,
sus miradas de terror
brillan de la llama trémula
al siniestro resplandor

Que en el melodrama se convierte en:

Azucena (canta): *Stride la vampa! — La folla indomita*
Corre a quel fuoco — lieta in semblanza;
Urli di gioia — d'intorno echeggiano:
Cinta di sgherri — donna s'avanza!
Sinistra splende — sù volti orribili
La tetra fiamma — che s'alza al ciel!

El resto de la escena sigue en general la conversación entre Manrique y la gitana (en prosa) del drama romántico, aunque Cammarano suprime, como ya observamos en el acto anterior, todo lo referente al conflicto social del protagonista. Acaso el mundo italiano de la época no concedía similar importancia a estas cuestiones tan adentradas en el espíritu español. Hay dos detalles particularmente importantes para comprender la psicología hispánica de Manrique: el primero, cuando le dice a Azucena: «Mil veces, dentro, en mi corazón, os lo confieso, he deseado que no fueseis mi madre, no porque no os quiera con toda mi alma, sino porque ambiciono un nombre, un nombre que me falta. Mil veces digo para mí: si yo fuese un Lanuza, un Urrea...»; el segundo, la aseveración del joven cuando a la sugerencia de la gitana de ser un Artal: «No, un Artal, no; es apellido que detesto; primero el hijo de un confeso.»

Vemos, pues, que en el interior de Manrique existe un conflicto entre su baja extracción social y su ambición, y que el viejísimo problema judío, tan debatido por Américo Castro y Sánchez Albornoz,

permanecía vigente entre la sociedad española de la primera mitad del siglo XIX. Dada la ingenuidad dramática de García Gutiérrez, creemos que estas reiteraciones en el conflicto de clases sociales estaba a flor de piel entre el auditorio que hizo triunfar su obra (9). El que estos problemas, tan realmente acendrados en la vida española durante siglos y que tan espléndidos reflejos han tenido en la literatura desde *La Celestina* a *Tiempo de silencio,* hayan sido recogidos de forma muy superficial en *El trovador,* no va en mengua de su importancia.

Luego del dramático diálogo entre madre e hijo nos encontramos en la ópera con la llegada de un mensajero que anuncia a Manrico que Leonora ha entrado en un convento al creerlo muerto en la batalla de Velilla (10). En el drama es el propio Manrique, en la escena VII de la jornada II, quien nos entera de la decisión de Leonor, estando ya en el convento. Esa escena ha sido suprimida en la ópera.

Ante la noticia traída por el mensajero, Manrico decide partir a rescatar a su amada antes de que pronuncie el voto de castidad. Azucena se opone argumentando que las heridas todavía no han cicatrizado, aunque lo que en realidad teme es que el joven la abandone. Manrico, pese a todo, parte.

Lo que está mejor captado por el adaptador —y luego por Verdi en la partitura— es la lucha de Azucena entre el amor por Manrico y su sed de venganza. García Gutiérrez había hecho especial hincapié en esta disyuntiva amor-venganza y con evidente acierto así lo recoge Cammarano. Es interesante conocer la visión que del personaje tenía Verdi y lo que pidió a su libretista reflejase de su personalidad atormentada. El 9 de abril de 1851 escribe Verdi a Cammarano en la carta ya citada:

«No convierta a Azucena en una loca. Sobrecogida por la preocupación, el terror y la falta de sueño, es incapaz de pronunciar dos

---

(9) En el breve espacio dedicado a *El trovador* en su estudio sobre «El teatro español en el siglo XIX», Narciso Alonso Cortés da como causa del éxito fulgurante de la obra el acomodo del paladar del público al gusto romántico «juntamente con la índole del argumento, que por su vena española y su trama folletinesca se hacía más sensible al alma del pueblo». Nos permitimos poner en duda el que el *pueblo,* en los años treinta del siglo pasado, que era en su inmensa mayoría analfabeto, asistiese a las representaciones teatrales. Más bien debía tratarse de una parte muy particular del *pueblo,* es decir, la burguesía y la aristocracia que había podido cubrir el pequeño aforo del teatro del Príncipe durante algunas funciones. La confusión de los críticos en cuanto al debatido término *popular* parece muy marcada. Cfr. *ob. cit.* en *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* tomo IV, 2.ª parte, pp. 273-274. Barcelona, 1953. Esta opinión, en cuanto a la importancia del argumento en el éxito, es compartida por D. Shaw en su estudio correspondiente al siglo XIX dentro de la *Historia de la Literatura española.* Barcelona, 1974.

(10) En el libreto de la ópera (Ricordi Milán, 1944) figura Pelilla y no Velilla, como en el drama. Consultada la partitura (Nueva York, 1970) y otra nueva edición del libreto (1956), sigue siempre Pelilla, lo cual nos hace pensar en un error ya habitual.

frases seguidas. Sus sentidos se encuentran oprimidos, pero no está loca. Es esencial que se conserven hasta el final mismo las dos grandes pasiones de esta mujer: su amor por Manrico y la sed feroz de vengar a su madre. Muerto ya Manrico, el ardor de la venganza crece y gritará con gran exaltación: "Sí..., era tu hermano. Madre mía, has sido vengada"» (11).

Esta dualidad tan bien captada por Verdi había sido ya puesta de relieve en el comentario que Larra hiciera ante el estreno de *El trovador,* aunque para éste el amor estaba vinculado a la figura de Leonor y Azucena representaba exclusivamente la venganza. De cualquier modo, es evidente que el personaje de la gitana se enriquece con este conflicto, que, no obstante estar presente en el drama, se realza en la ópera. Pero, insistimos, tanto Larra como Verdi concedieron a la figura de la presunta madre del trovador una importancia clave, asegurando aquél que es «la creación más original, más nueva del drama; el carácter más difícil también, y, por consiguiente, el de mayor lucimiento» (12).

Cuadro II: *Un atrio interno cerca de Castellor*

Resume acertadamente, con ciertas libertades, toda la jornada II del drama. La escena I entre don Nuño y don Guillén ha sido lógicamente suprimida desde el momento en que Cammarano decidió prescindir del personaje de don Guillén de Sesé. Si algún interés guarda la escena es para poner de nuevo de relieve la importancia que Gutiérrez daba al problema de las diferencias sociales, y que el libretista italiano volvió a ignorar. En la conversación entre ambos nobles se dice en relación a la pretendida boda del conde con Leonor:

Guillén: *Noble he nacido,*
y noble, don Nuño, soy.
Nuño: *Basta; ya sé, don Guillén,*
que es ilustre vuestra cuna.
Guillén: *Y jamás mancha ninguna*
la oscurecerá.
Nuño: *Está bien;*
dejadme.
Guillén: *¿Quién más que yo*
este enlace estimaría?
Mas si amengua mi hidalguía,
no quiero tal dicha, no

(11) *Autobiografía*, p. 241.
(12) Cfr. M. J. de Larra: Artículo segundo sobre *El trovador* publicado en *El Español* el 5 de marzo de 1836. Recogido en sus *Artículos de crítica literaria y artística,* tomo II, Madrid, 1923, pp. 198-209.

A Cammarano le interesaba más la acción externa y directa que insistir en unos conflictos que tal vez recargasen la línea del melodrama y que a los espectadores italianos interesaban en menor medida que a los españoles. Pero, al mismo tiempo, debía no ignorar las interioridades de los personajes y la causa de su forma de actuar. Surge entonces, en todo su valor, la primitiva misión del aria: dar a conocer al oyente los sentimientos que dominan el alma de los personajes. A este respecto, la labor del poeta italiano al comienzo de este cuadro es elogiable: Una introducción en forma de recitado, el aria y una *cabaletta* que conforman la triple expresión de la ópera tradicional belcantista asentada definitivamente a principios del siglo XIX.

El aria del conde humaniza al personaje y comprendemos los motivos que le llevan a intentar raptar a Leonora del convento. Si juzgásemos a los personajes con una mayor ecuanimidad, nos daríamos cuenta de inmediato que los dos protagonistas masculinos actúan de la misma manera a impulsos de idénticos motivos. El que el conde —el barítono— deba asumir el papel de *malo* y Manrico —el tenor— el de *bueno*, hay que achacarlo en no pequeña manera al escaso desarrollo psicológico del drama musical italiano de mediados de siglo, que contaba además con la complicidad del público a la hora de clasificar a los personajes: el héroe, la heroína, el villano... Incluso hoy día los intérpretes del conde de Luna tienden en el teatro a acentuar los rasgos *malvados*, en lugar de intentar comprender las razones amorosas y, por tanto, humanas de su comportamiento. En este sentido, la ópera parece seguir una tradición inamovible y que empareja la ingenuidad del dramaturgo español y del operista italiano. La posterior evolución de Verdi le alejará definitivamente de esta división en compartimientos estancos que parecen tener sus personajes de la primera y segunda épocas.

Además de suprimir la escena antes mencionada, Cammarano decidió —y creemos que hizo mal— prescindir de la escena V de la jornada III entre Leonor y Manrique. En esta escena se produce el enfrentamiento en el alma de Leonor entre lo que considera un sagrado deber —ha pronunciado ya los votos— y su amor, que le urge a huir con Manrique. Alcanza aquí García Gutiérrez tal vez los momentos de mayor calidad lírica y dramática de su obra. Cammarano utilizó, sin embargo, una parte de los versos —como indicamos al comentar el acto I— para la famosa aria de Leonora «Tacea la notte placida», aunque en un contexto teatral por completo diferente.

El trío que cierra el cuadro es una réplica del del acto primero, aunque este de ahora aparece más elaborado con la utilización de

tres coros diferentes que apoyan a cada uno de los tres personajes: el de monjas, a Leonora; el grupo de soldados fieles, a Manrico, y los *secuaces*, que al frente de Fernando respaldan al conde de Luna.

El conjunto es uno de los clásicos *concertanti* de Verdi, lleno de fuerza y que requiere un notable esfuerzo de las voces humanas. La calidad musical es superior a la del acto I, y, a pesar de la rudeza o falta de elegancia sonora que suelen tener muchos finales verdianos, alcanza una elevada belleza; así en la repetición de la frase de Leonora «sei tu dal ciel disceso», iniciada con el acompañamiento exclusivo de las cuerdas en pianísimo hasta alcanzar el si bemol agudo en fortísimo con toda la orquesta, y que, bien cantada, constituye uno de los momentos de mayor emotividad y hermosura de toda la ópera. Ciertamente nos damos cuenta en instantes como ésos de la distancia entre un dramaturgo con algo de talento y un verdadero genio del teatro como fue Verdi.

ACTO III: «IL FIGLIO DELLA ZINGARA»

El cuadro I, «Accampamento», sigue muy de cerca las escenas II y III de la jornada IV de la obra española *La revelación*. En la escena I, totalmente suprimida en el drama lírico, se insiste una vez más en las connotaciones de drama de honor. Leonor ha huido del convento y se encuentra con su amante Manrique en la fortaleza de Castellor. Su hermano, don Guillén, encargado social de velar por el buen nombre de la familia, se expresa así a este respecto:

Nuño: *¡Albricias, don Guillén; hoy*
recobraréis vuestra hermana!
Guillén: *No sabéis cuál lo deseo,*
por lavar la torpe mancha
que esa pérfida ha estampado
en el blasón de mis armas.
....
Nuño: *Sosegaos.*
Guillén: *No, no sosiega*
el que así de su prosapia
ve el blasón envilecido...
Honrado nací en mi casa,
y a la tumba de mis padres
bajará mi honor sin mancha.

Sin embargo, para el espectador de buena conciencia la heroína sigue siendo pura, ya que el trovador la ha llevado al castillo con

ánimo de desposarla. Es curioso notar que si bien Cammarano-Verdi suprimieron todo ese conflicto de honor, salvaron la pureza de la protagonista al hacer cantar a Manrico la castidad que hasta ese momento ha tenido su amor y con los preparativos de la ceremonia nupcial (en el cuadro II de este mismo acto).

La función primordial del primer cuadro de la ópera es dar un paso más en la complicada trama que ha de provocar el espantoso final: Azucena ha sido capturada merodeando por el campamento del conde de Luna; el ayudante de éste la reconoce y de pronto se encuentra el antagonista con que tiene en su poder a la bruja que quemó a su hermano, y que es al mismo tiempo la madre de su enconado rival. Casi, casi un *thriller.* ¿Qué hará ahora el trovador?

El cuadro es acaso el que con más literalidad sigue la obra de Gutiérrez. El no poco hermoso romance de Azucena está respetado casi en su totalidad, si bien interrumpido por breves expresiones del conde y de Ferrando. Dice el romance:

Azucena: *Vengo, señor, de Vizcaya*
que la luz primera vi
en sus áridas montañas.
Por largo tiempo he vivido
en sus crestas elevadas
donde pobre, y miserable,
por dichosa me juzgaba

que Cammarano traslada también en versos octosílabos:

Da Biscaglia ove finora
le sterili montagne
ebbi a ricetto (Da Biscaglia!)
Giorni poveri vivea
pur contenta del mio stato

y continúa el romance:

un hijo solo tenía
y me dejó abandonada;
voy por el mundo a buscarle,
que no tengo otra esperanza.
¡Y le quiero tanto!, él es
el consuelo de mi alma,
señor, y el único apoyo
de mi vejez desdichada.

Sola speme un figlio avea
mi lasciò-m'oblia, l'ingrato
Io, deserta, vado errando
di quel figlio ricercando
di quel figlio che al mio core
pene orribili costò!
Qual per esso provo amore
madre in terra mai non provò!

El final, de nuevo *en punta,* del cuadro sigue también el original con la decisión por parte de las tropas del conde de atacar Castellor, donde se ha hecho fuerte Manrico.

Coinciden aquí el dramaturgo español y el libretista y compositor italianos. Porque musicalmente este episodio es preparativo eficaz para la segunda parte del acto, en que se encuentra la escena *di bravura* más espectacular de la ópera, situada en verdad estratégicamente como punto culminante de la tensión dramática y del esfuerzo lírico. En Gutiérrez sucede algo similar: a los sucesos de las escenas en el campamento que alcanzan —o al menos lo pretenden— una especial tensión sobre el espectador, sucede una relajación con la silva de Manrique de tan característico sabor romántico —misterio, muerte, naturaleza, amor— para finalmente volver a la tensión inicial, incrementada, en las postrimerías del acto, con la decisión del trovador de rescatar a su madre de la hoguera, abandonando los brazos de Leonor.

El segundo cuadro de la ópera, una sala contigua a la capilla del castillo, es de muy breves proporciones, y constituye, sin embargo, un verdadero *tour de force* para el tenor. Consta de un recitativo, el aria, muy sentida y hermosa, y la *cabaletta* final con el coro, la archifamosa «Di quella pira», en la que el público espera, no sin cierto matiz morboso, el do *de pecho* con el que el protagonista corona el acto. Si el cantante es bueno, indefectiblemente el auditorio le dispensa las máximas aclamaciones de la noche. ¿Qué tiene, pues, este fragmento para que con tal pasión se le distinga? Creemos que no es por su calidad musical, bastante inferior a otros muchos momentos de la ópera, sino por su dificultad, la situación estratégica en que está imbricado en el conjunto en que por fin se rompe la enorme tensión acumulada y la propia naturaleza de la composición musical, que es fácil, inmediatamente reconocible desde los primeros compases y de un impacto muy directo.

En García Gutiérrez el personaje de Manrique no tiene un *número* de lucimiento similar; ese monólogo que el espectador teatral espera,

sopesa, compara con otros actores, juzga y, en definitiva, consagra como parte esencial en el discurso escénico.

Evidentemente la música de Verdi, pese a su superficialidad en este caso preciso, eleva la temperatura con su instinto infalible de hombre de teatro lírico y experimentado conocedor de las reacciones del público de ópera, que, no lo olvidemos, ha venido siendo mucho más amplio en Italia que en nuestro país.

En la escena VIII de la jornada IV el dramaturgo romántico hacía confesar a Manrique, ante los atónitos ojos de Leonor, que la gitana era su madre. De nuevo surge la sombra de las desigualdades *de cuna,* sociales, que tan a menudo hemos encontrado a través de las tan variadas aventuras de *El trovador.* La escena reitera ese conflicto y el dramaturgo, muy astutamente, hace reaccionar con amplia generosidad a la aristocrática heroína que, pese a todo, sigue amando al joven Manrique. Naturalmente, García Gutiérrez sabe que a estas alturas del drama el público no ignora que el trovador es en realidad un noble de alta alcurnia y se puede permitir estos *excesos* (13).

En la ópera, la declaración de Manrico a Leonora sobre su origen es brevísima y como de paso, y arranca de la protagonista un simple ¡ah! de sorpresa. De nuevo comprobamos la distinta actitud ante los problemas relacionados con la familia, el honor y la honra de la mentalidad española e italiana. Para el espectador italiano el tema de la *vendetta* familiar es ya motivo suficiente para sustentar el interés y la intriga argumental, cosa, por el contrario, mucho menos importante para el público español.

---

(13) Recordemos que en el conflicto de *Don Alvaro o la fuerza del sino,* del Duque de Rivas, la desgracia inicial proviene de que el Marqués de Calatrava desdeña a Don Alvaro por ser un indiano. Cuando Don Alvaro, descubierto su intento de fuga, se entrega al Marqués de Calatrava para que lo mate, éste le contesta con arrogancia:

¡Tú, morir a manos de un caballero!
No, morirás a las del verdugo.

Y cuando en la jornada IV Don Carlos de Vargas incita a la lucha a Don Alvaro, y éste le dice que es un hombre de nobleza y pundonor, Don Carlos responde:

¡Nobleza un aventurero!
¡Honor un desconocido!
¡Sin padre, sin apellido!
¡Advenedizo, altanero!

Sin embargo, al final del drama sabremos que en realidad Don Alvaro, desconocido, carente de nobleza, desciende nada menos que de una princesa, última heredera del linaje de los incas, y del virrey del Perú, quien, injustamente acusado, fue sometido a prisión perpetua. Además, en el momento en que el espectador conoce el verdadero origen de Don Alvaro, que hasta esos instantes había permanecido oscuro, sus padres han sido ya reivindicados y repuestos en honras y dignidades.

Así, el conflicto dramático que se derivaría de la relación amorosa entre dos miembros de estamentos sociales opuestos desaparece. Toda pretensión de poder analizar tanto *Don Alvaro* como *El trovador* desde una perspectiva de lucha de clases nos parece, por tanto, inviable.

ACTO IV: «IL SUPPLIZIO»

El cuadro I vuelve a situarse en el palacio de la Aljafería, de Zaragoza, y sigue con bastante aproximación las escenas I, IV y V de la última jornada del drama español, incluso en las acotaciones e indicaciones escénicas, como, por ejemplo, el que desde el escenario deba verse una torre con una ventana enrejada (donde se supone se encuentra prisionero el trovador).

Leonor y Ruiz llegan con ánimo de rescatar a Manrico. El monólogo de la protagonista «D'amor sull'ali rosee» no guarda relación con las redondillas de Leonor al comienzo de la escena II y es una aportación de Cammarano a la que Verdi prestó acaso lo mejor de su inspiración *trovadoresca*. El aria es de una gran finura, con una hermosa melodía de trazos que casi podrían calificarse de exquisitos y que además cumple una función dramática de gran eficacia al servir de contraste y también de calma y reposo antes de las brutales escenas del final. Su dificultad principal estriba en mantener la línea de canto sin quebraduras, en toda su fuerza, y sin que el necesario *legatto* se altere, pese a que la voz debe subir nada menos que hasta el re bemol agudo.

La escena del *Miserere* que sigue es magnífica, tanto desde un punto de vista lírico como dramático. Las lamentaciones de Manrico desde la torre y la angustiada respuesta de Leonora producen un gran efecto contra el fondo coral de los monjes que entonan el miserere.

El canto de Manrico está muy bien tomado del original:

Manrique: *Despacio viene la muerte,*
que está sorda a mi clamor
para quien morir desea,
despacio viene, ¡por Dios!
¡Ay! ¡adiós Leonor!

Manrico: *Ah, che la morte ognore*
e tarda nel venir
a chi desia morir!
Addio, Leonora, addio!

En la breve escena I de esta jornada V, en la parte de la conversación entre Ruiz y Leonor, que no fue recogida por Cammarano-Verdi, hay una rápida pero interesante mención del comerciante que le ha proporcionado el pomo del veneno. Pertenece a la larga y acendrada tradición antisemita, tan ligada entre nosotros no sólo a la usura, sino también al honor y la limpieza de sangre —recordemos la ante-

rior mención a los conversos—. García Gutiérrez recoge esta tradición con el elocuente comentario de Ruiz: «Judío al fin, diez maravedís de plata me llevó el Iscariote». El concepto del honor calderoniano más tradicional —y que ha sido puesto en entredicho por Ruiz-Ramón— aparece en la escena III, suprimida en la ópera, en el diálogo entre Nuño y Guillén con respecto a Leonor, de quien se ignora el paradero, insistiendo una vez más sobre un problema al que el dramaturgo parece fue especialmente sensible:

Guillén: *... pero encontrarla sabré*
aunque la oculte el abismo.
Entonces su torpe amor
lavará con sangre impura...
Sólo así el honor se cura
y es muy sagrado el honor.

La ópera continúa con una nueva intervención de Leonora, esta vez muy poco afortunada. Se trata de una *cabaletta* que sigue el modelo de la del acto I y cuya única misión parece ser la de otorgar a la soprano un pretexto para un exhibicionismo vocal. Dada la dificultad de la *cabaletta* y su colocación inmediatamente detrás de una pieza tan admirable como el *Miserere,* suele omitirse en las representaciones. Ciertamente no se pierde mucho dado su escaso valor musical, pero debe reconocerse que no es esa la causa de su supresión, sino su dificultad.

El dúo, que cierra el cuadro, entre Leonora y el Conde es absolutamente convencional. Sigue libremente la escena V del drama recitado, en la que Leonor convence a Don Nuño para que libere a Manrique a cambio de pertenecerle. Algunos cambios como el que en la obra española Leonor ingiera veneno de un pomo antes de su entrevista con el Conde y en la ópera el veneno lo tome de un anillo en medio de la conversación, cuando ya ha obtenido la promesa de libertad para el trovador, no tienen importancia decisiva. En la obra de García Gutiérrez el elemento romántico está en su apogeo: además de duelos, historias truculentas, asaltos a fortalezas, celos, amores frenéticos, misterio y recreación de ambientes medievales, se une ahora el suicidio que además tiene una clara motivación romántica: el amor que al mismo tiempo conlleva la idea de la fidelidad al preferir la muerte a la vida al lado de un ser al que no se ama. En la decisión de Leonor no hay lucha, no hay conflicto. Al comenzar la postrera jornada el final estaba prefijado al parecer conocer de antemano la reacción del Conde. En este sentido, el libretista en su adaptación hace el hecho algo más verosímil. Sin embargo, la visión de Verdi de este diálogo tan

desesperado y sombrío es curiosamente no sólo superficial, sino que no responde en absoluto al clímax de la obra hispana. La música parece no tener en cuenta el significado de las palabras por lo que puede hablarse de un verdadero divorcio entre texto y música, cuya unidad es, a fin de cuentas, la entraña auténtica del melodrama. Si el dúo tiene éxito, y esto está fuera de duda, se debe a su innegable brillantez y a la pronta y fácil asimilación de su tema, reiteradamente repetido en su ritmo de vals.

El cuadro final de la ópera se desarrolla en un calabozo oscuro (*orrido carcere* en el libreto) y es una fiel reducción del final (escenas VI a IX) de la obra teatral española. Algunas partes del diálogo están tomadas de manera prácticamente literal. Así el comienzo:

Manrique: *¿Dormís, madre mía?*
Azucena: *No... Bastante lo he deseado; pero el sueño huye de mis ojos.*

Manrico: *Madre?, ... non dormi?*
Azucena: *L'invocai più volte.*
Ma fugge il sonno a queste luci...

u otros muchos pasajes de la escena VI:

Azucena: *Yo quisiera escaparme de aquí, porque me sofoca el aire que aquí respiro.*

Da questa tomba di vivi
sol fuggir vorrei
perche sento il respiro soffocarmi!

* * *

Azucena: *Acércate... mira esta frente pálida, ¿no está pintada en ella la muerte?*

Vedi?. Le sue fosche impronte
m'ha già segnato in fronte
il dito della morte!

* * *

Azucena: *¿No es verdad que se llenarán de rabia*
cuando vengan a buscar una víctima y encuentren
un cadáver, menos que un cadáver, un esqueleto...?
¿Oyes? ¿Oyes ese ruido? Mátame... pronto para que
no me lleven a la hoguera. ¿Sabes tú qué tormento
es el fuego?
¡La hoguera! No sé qué tiene de feroz esa palabra.

Troveranno un cadavere muto, gelido!... anzi uno scheletro!
Non odi? gente appressa...
I carnefici son... vogliano al rogo trarmi!
Il rogo!
Il rogo, parola horrenda

De la misma manera Cammarano sigue fielmente el final de la escena antedicha cuando Azucena logra apaciguarse y medio dormida sueña con un hermoso futuro y Manrique la conforta:

Azucena: *Y correremos por la montaña, y tú cantarás,*
mientras yo estaré durmiendo, sin temor a esos
verdugos, ni a ese suplicio de fuego.
Manrique: *Descansad.*
Azucena: *Voy; pero calla... calla...*
Manrique: *Duerme, duerme madre mía,*
mientras yo te guardo el sueño,
y un porvenir más risueño
durmiendo allí te sonría.

Que en la obra italiana aparecen así:

Manrico: *Riposa, o madre; Iddio conceda*
men tristi imagini al tuo sopor.
Azucena: *A! nostri monti ritorneremo...*
l'antica pace ivi godremo...
tu canterai sul tuo liuto...
in sonno placido io dormirò!
Manrico: *Riposa, o madre: io prono e muto*
la mente al cielo rivolgerò.

La última y tremebunda escena de *Il trovatore* resume las tres finales del drama hispano. El desenlace es quizá un poco precipitado y culmina con la ejecución de Manrico después de la consumación del suicidio de Leonora. La única diferencia es que en la obra española Azucena, luego de contemplar la decapitación de su hijo adoptivo, revelar al Conde su verdadera identidad y exclamar: «Ya estás vengada», muere ella misma —«Con un gesto de amargura, y expira», según la acotación— mientras que en la ópera el libretista se contenta con señalar: «cade a'piè della finestra».

La acumulación de horrores en la escena final no es sino el resultado lógico de unas premisas dramáticas —tanto en García Gutiérrez como en Verdi— muy determinadas y que requerían —como en el

caso de *Don Alvaro* o de *Hernani* o *Le roi s'amuse* de Víctor Hugo (14)— un final estremecedor. La diferencia, sin embargo, con la catarsis generada por la tragedia griega es sustancial. Manrique no alcanza jamás —ni en el drama ni en la ópera— la categoría de héroe trágico que lucha contra el destino. Carece de grandeza. Ni Antonio García Gutiérrez, ni Víctor Hugo, ni el Verdi de 1853 —sí en cambio el Verdi final de *Otello*— tenían el genio suficiente como para convertir a sus protagonistas escénicos en arquetipos de alcance universal. Y si en el caso de la ópera —*Il trovatore*— se sigue representando es en razón de la belleza melódica de algunos de sus fragmentos, en la fuerza, la intensidad y la brillantez de otros, pero no por sus cualidades intrínsecamente dramáticas, aun cuando haya aciertos parciales, por su retrato psicológico o por el aliento humano de sus personajes.

El drama de García Gutiérrez, como ya indicábamos al principio de este trabajo, no se puede hoy mantener en pie, su fragilidad y falta de interés son evidentes. El melodrama responde a distintos postulados, en los que, por ser importantes, lo son menos la verosimilitud de las situaciones, la decisiva importancia del texto, la veracidad de las pasiones que refleja. La música vence al argumento literario. La transformación del drama recitado al cantado conlleva necesariamente una escala de valores al tener la música, elemento nuevo e integrador, la supremacía estética y humana. Todo ello no quiere indicar que el texto carezca de importancia. La tiene y decisiva. Porque sólo cuando nos hallamos ante el raro ejemplo de una simbiosis perfecta entre un texto de calidad y una música de la misma calidad, adecuada a las vicisitudes del ente dramático, el melodrama puede alcanzar esa excelsa categoría de creación universal, valedera e inmarcesible, esa diversidad de elementos heterogéneos que se resuelve en una unidad superior y que puede considerarse como un teatro total. Lo que en *Il trovatore* está conseguido parcialmente, es decir, esa integración totalizadora lo alcanzará Verdi precisamente cuando el modelo a seguir sea no una obra mediocre como *El trovador* de García Gutiérrez, sino una obra genial como el *Otelo* de Shakespeare (15). Pero aun así, aun a pesar de sus debilidades,

---

(14) En el caso de *Hernani*, el protagonista se mata clavándose un puñal para cumplir una promesa que había hecho a su mortal enemigo; en *Le roi s'amuse*, el bufón del rey de Francia hace matar a su propia hija creyendo se trata del rey. Ambos casos «tremebundos» son característicos del teatro romántico. Las dos obras fueron puestas en música por Verdi, la segunda con el título de *Rigoletto*.

(15) La cumbre de la dramática verdiana debe buscarse en *Otello*, *Falstaff* y *Don Carlos*. No es casual que las tres obras procedan de insignes plumas. La fallida experiencia anterior (1848) de *Macbeth*, obra de calidad muy inferior, debe aplicarse, por supuesto, no a Shakespeare, sino a que la fórmula y el desarrollo del melodrama italiano a mediados del siglo XIX no era todavía apto para enfrentarse con el complejo mundo shakesperiano tal y como preten-

de sus irregularidades, este *Trovador,* drama romántico y melodrama, sigue deleitando, complaciendo e incluso apasionando a no pequeña parte de un público sensible a la belleza de la voz humana en su particular adaptación a la dramática musical.

JOSE CARLOS RUIZ SILVA

Joaquín Costa, 51, 4.º
MADRID-6

---

día Verdi. Sobre este tema véanse mis ensayos: «Ideas estéticas en torno a Shakespeare y el teatro musical romántico», *Revista de Ideas estéticas,* 1975, y «Shakespeare-Verdi», *Revista de la Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 2.º trimestre 1976.

N O T A S Y

C O M E N T A R I O S

Sección de notas

RELACIONES ENTRE HISTORIA Y LITERATURA A TRAVES DE LA PRODUCCION PERIODISTICA DEL TRIENIO CONSTITUCIONAL (1820-1823)

(Homenaje a don Antonio Rodríguez-Moñino *)

Esta comunicación tiene su origen en las sesiones científicas del Congreso 1970 de la Sociedad de Hispanistas Franceses, que se desarrolló en Besançon sobre el tema «Historia y Literatura en el mundo hispánico en el siglo XIX». Se presentaron varias comunicaciones en torno a la importancia fundamental y la función determinante de la producción periodística —yo me refiero a la política o, mejor dicho, ideológica— en América latina lo mismo que en España durante los primeros veinticinco años del siglo XIX, en que se va forjando una ideología de clases. A continuación de estas comunicaciones, varios seminarios prolongaron el estudio de estas cuestiones, en particular sobre la significación y el alcance de la prensa política: esto —y lo digo aquí con mucha satisfacción— con la valiosa aportación de algunos investigadores españoles invitados en el Congreso.

A la primera serie de problemas que se planteaban (¿cuál era el público que leía aquellos periódicos?, ¿cuántos ejemplares salían a luz y se vendían?, ¿quiénes eran los redactores y autores de artículos?) se añadían nuevos problemas que atañían a la noción misma de «periódico», tan diferente en aquel entonces de nuestra época actual: desde la publicación de algún número suelto o de pocos números (como *Las Espabiladeras, El Chismoso, El Gorro, La Crónica religiosa, El Indicador, La Cimitarra del soldado musulmán, El Descamisado* y otros muchos) —e incluso convendría clasificar en esta categoría ciertos folletos de un solo número o de varios seguidos)— hasta la publicación de periódicos ya más importantes dados a luz con más o menos irregularidad durante varios meses, como algunos periódicos serviles (*El Procurador general del Rey*, en 1822-1823; *El Restaurador*, en 1823-1824; la *Colección del Defensor del Rey*, en 1823) o periódicos más

* Conferencia leída en la Universidad de Salamanca en 1971 (IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas).

neutrales (*La Colmena*, en 1820) y también algunos periódicos comuneros o masones (*El Zurriago* y *El Nuevo Diario*) y, en fin, hasta la publicación de periódicos durante un año, o dos años, y excepcionalmente más tiempo (y aquí podemos pensar en la prensa que difunde la ideología liberal, *El Correo General de Madrid, El Censor, periódico político y literario, El Espectador, El Imparcial*, anteriormente *La Miscelánea de comercio, artes y literatura, El Universal, observador español*). Este último tipo de publicación, que se parece a nuestra prensa moderna, es el más excepcional, por razones económicas muy fáciles de alcanzar (costo de la imprenta, precio reducido de los ejemplares, poca venta).

Un periódico, pues, en aquella época, para poder subsistir (lo mismo que hoy día), debe contar con numerario, que en cierto modo sólo puede proporcionarle la clase dominante para difundir su ideología propia. Naturalmente no hablo aquí del solo periódico de más duración que se conoce entonces —*La Gaceta del Gobierno*— por ser más bien un boletín oficial que un órgano de difusión ideológica. En resumen (y éste puede ser nuestro punto de partida), que se trate de tal o cual tipo de periódico, con un ritmo de publicación más o menos rápido, la función básica es siempre la misma: hacer progresar la conciencia política entre los lectores e imponer una ideología.

Por eso he escogido la época del llamado Trienio Constitucional en 1820-1823, porque se trata del segundo período constitucional del siglo XIX, porque son unos años fuertemente politizados, ricos de experiencias individuales y colectivas, porque se plantea por primera vez el problema de la existencia misma de la monarquía, porque pasamos a través de estos años del Antiguo Régimen a las modernas instituciones, y porque, en fin, a la vieja lucha: «Monarquía-Aristocracia contra Pueblo» (con el sentido específico que tiene esta palabra en el siglo XIX) sucede la lucha moderna: «Burguesía lanzada a la conquista del poder contra masas explotadas». O sea, un nuevo tipo de capitalismo (comercio, propiedad rural e incluso especulación financiera) está destronando a la vieja riqueza, estática, inmóvil, del clero y de la aristocracia. Traduce la prensa este cambio de orientación, porque hay que ver en ella un nuevo modo de expresión histórico-literaria que, por los años de 1820-1823, supera y elimina los precedentes por motivos ideológicos, y que va a conducir a una toma de conciencia cada día más amplia. Y añadiré que sólo la prensa podía desempeñar este papel de catalizador porque reúne ella, simbólicamente, historia y literatura en el proceso de formación política de una sociedad.

Desde este punto de vista tenemos que insistir en que la prensa

del Trienio representa un momento crítico: a la vez punto de partida como lo he indicado ya, y resultado porque desde los años que siguen a la Revolución francesa de 1789, vemos cómo va buscando la literatura en España un modo de expresión adecuado para traducir la «regeneración política» del país. Las anteriores manifestaciones de esta literatura de reivindicación fueron la traducción o la imitación de obras extranjeras, francesas por lo común; la poesía, que servía para cantar en metro heroico (el endecasílabo y el heptasílabo de la oda o de la silva) los primeros triunfos sociales y para condenar la intolerancia, la superstición, el fanatismo; el teatro, que ya antes de 1808 hablaba directamente a un público para conmover sus sentimientos patrióticos; las proclamaciones o manifiestos (recuérdense, por ejemplo, los del secretario de la Junta Central, Manuel José Quintana, durante la guerra de la Independencia). Estas cuatro manifestaciones (aquí no hago más que recordar cosas conocidas) traducían ya una maduración política patente. Y con las Cortes de Cádiz, y luego las del Trienio, nacerá otro modo de expresión: por una parte, el discurso político, y por otra, la prensa política, ambos más directos y eficaces. Este mismo tipo de evolución puede notarse, por lo demás, en la vida pública de hombres como Quintana, Martínez de la Rosa, Sánchez Barbero, Gallego, etc. Evolución que nos demuestra cómo se va politizando la literatura bajo la influencia de la historia. Y —claro está— si la prensa representa, bajo este enfoque, un resultado, habrá que ver, muy cuidadosamente, cómo se va modificando ella también; pero de momento consideremos que abandona la literatura sus viejos ideales y viene a ser utilitaria, o sea, ejerce en adelante una función de tipo social.

De esto nos ofrece ya un buen ejemplo el periódico de la guerra de la Independencia, el *Semanario Patriótico,* el primero de los periódicos de información y de política en España, y que intenta entre 1808 y 1812 formar la «opinión pública», o sea, un público socialmente bien definido, el «pueblo», la «nación», los «buenos españoles», es decir, la burguesía. Demuestra que la desigualdad social es inevitable, que hay que condenar las revoluciones y promover al contrario unas reformas bien entendidas, que la libertad se debe hermanar con la moderación y el orden, y explica finalmente a sus lectores en qué consiste el Estado liberal, eso es la España del porvenir, sin lucha de clases, sin otro predominio que el de la clase media, en oposición fundamental con los sistemas llamados democráticos. En una palabra, no solamente representa una toma de posición política, sino que es a la par una tentativa poderosa de difusión de una ideología de clase.

Si se quisieran pruebas de ello *a posteriori*, serían fáciles de alegar. La causa judicial del *Semanario Patriótico* es la más importante entre las de Inquisición que se conocen después de 1814. Aparece el periódico como el enemigo del sistema antiguo y los defensores del poder arbitrario pugnan, entre 1814 y 1820, por arrancar de raíz las máximas que había esparcido el periódico liberal. No lograrán su propósito porque no vuelve atrás la historia y se está realizando por todas partes la revolución de la burguesía, pero basta considerar las reflexiones de un «realista neto» como Juan Bautista Arriaza en el *Mercurio español* de septiembre de 1814 para convencerse de que las viejas fuerzas tradicionales se empeñan en recuperar lo irrecuperable. A lo largo de esta serie de artículos que voy a publicar próximamente en el *Bulletin hispanique* de Burdeos ataca duramente Arriaza toda la prensa constitucional, y de manera más general, la ideología liberal: lo que en realidad no es más que una prueba de la existencia auténtica de ésta y de su alcance (1).

Considérese además que los que aparecen como responsables de este nuevo estado de hecho son los editores y redactores de los periódicos porque han influido poderosamente sobre una opinión pública cada día más amplia: Quintana (autor del *Semanario Patriótico)*, Manrique (editor del *Redactor General)*, Ramajo (editor del *Conciso)*, etcétera. Habría que mencionar centenares de nombres. Y todas las causas de Estado se refieren profusamente a la influencia perniciosa del *Semanario Patriótico*. Véase en particular —entre otros muchos— el curioso *Expediente sobre delación hecha por D. Vicente Lema de una conspiración* que pertenece a los legajos de «Inquisición» del Archivo Histórico Nacional de Madrid. No se trata, por consiguiente, de una mera casualidad.

Para cerrar este paréntesis —un poco largo, pero indispensable— digamos que la lucha de pasiones políticas se cristaliza alrededor de la ideología expuesta y desarrollada a través de la prensa constitucional. Los años de 1814-20 son (por decirlo así) el último afrontamiento entre el Antiguo Régimen y la burguesía naciente, a través

---

(1) *Literatura. Reflexiones sobre el derecho de imprimir los pensamientos de cada individuo, que se pretendió calificar de imprescriptible cuando se discutía en la Cortes la libertad de la imprenta, hechas en aquel tiempo por don J. B. Arriaza* (núm. 87, del lunes 5 de septiembre de 1814, y conclusión en el núm. siguiente) y *Mi opinión sobre las máximas que se esparcen por medio de los periódicos (en el año 1811), con el fin de operar una revolución política en España, por D. J. M. (sic) Arriaza* (núms. 101, 102, 103 y 104). Naturalmente, en estas páginas, no comprende Arriaza la significación profunda e ineluctable de las reformas del poder constitucional, ni comprende tampoco quién está haciendo la revolución y por qué, lo que no le permite alcanzar cuál es el sentido verdadero de «soberanía» y «representación popular». Para él es una abstracción, «una cantidad imaginaria como el punto matemático: cantidad que cuando se trata de realizarla, se encuentra de ningún valor». Lo que es el mayor contrasentido que se puede hacer sobre la revolución liberal.

del cual se presienten ya las luchas modernas. Durante esos años evolucionaron los espíritus, lo que nos explica bien a las claras la madurez política innegable del Trienio y su profunda originalidad. Y vuelvo así a mi propósito esencial, que es mostrar las relaciones que existen a través de la prensa ideológica entre historia y literatura, teniendo en cuenta, por cierto, el carácter específico de aquellos años tan fecundos.

No quisiera dar la impresión de que recurro a testimonios de orden literario, los cuales en estudios de tipo sociológico siempre deben ser examinados con la mayor prudencia. Sin embargo, uno es bien significativo, porque encierra en sí un alcance de suma importancia. Es el de Pérez Galdós. Cuando se refiere varias veces a la oratoria política y a los periódicos políticos en los *Episodios Nacionales* (y en *Cádiz* en particular) lo mismo que en *La Fontana de Oro,* casi siempre evoca el caso de los dos períodos constitucionales relacionándolo estrechamente con la época en que vive, es decir, los años 1870 y, posteriormente, o sea dando un salto de más de medio siglo por encima de la historia. Y esto para orientar, de manera muy reveladora, a sus lectores hacia una solución política que les propone en la actualidad. Cuando escribe, pues, una novela o cuando realiza un fresco histórico, hace al mismo tiempo una demostración política y se hace el intérprete espontáneo de una ideología de clase. Pero volveré sobre este punto para concluir.

En el Trienio Constitucional alcanza, pues, la prensa una especie de plenitud. Y el público también. Y la sociedad también, por consecuencia lógica. A través de este único reflejo histórico valedero, vemos aparecer ya la lucha entre la clase media y las aspiraciones populares, o el proletariado si se prefiere. ¿Quién escribe en estos periódicos de los años 1820-1823? Escritores, poetas, historiadores, individuos de la Sociedad Económica Matritense, de la Academia Nacional, de las Sociedades constitucionales, de los organismos oficiales de Instrucción Pública o de Libertad de Imprenta, de las Juntas de Censura (Suprema o Provinciales), de la Interpretación de Lenguas; militares, consejeros de Estado, diputados o ministros. Estos cargos o profesiones expresan explícitamente la ideología que se va a propagar. Se trata de hombres como José Canga Argüelles, Juan Nicasio Gallego, Tomás González, Manuel José Quintana, Agustín Argüelles, el general Riego, Juan Blasco Negrillo, José María Calatrava, Mateo Valdemoros, Valentín Foronda, José María González de Terán, Manuel Ramajo, Juan Alvarez Guerra, Evaristo San Miguel, Vicente Beltrán de Lis, Toribio Núñez, Juan Palarea, José Rebollo, José de Urcullun, Romero Alpuente. Como se echa de ver aparecen esen-

cialmente personalidades moderadas. Además son frecuentemente (lo que no es una casualidad tampoco) personas que se habían ilustrado ya en los periódicos «de divulgación» (o sea, prepolíticos) de principios del siglo, como el *Mercurio de España*, el *Memorial Literario* o las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes.*

Es fácil comprobar que se trata de una época en que el oficio de periodista no existe —en sentido moderno—. Se trata, por tanto, no de un fin, sino de un medio de hacer triunfar unas ideas. Este es un aspecto bastante curioso, doctrinal sin duda, pero no profesional. Y a la inversa se puede notar que estas personalidades (llamémoslas así) influyen con todo su peso específico para orientar la política valiéndose del modo de expresión y de presión que han escogido para imponer la ideología de su medio social contra dos adversarios (Monarquía, Aristocracia, Clero, por una parte; Proletariado, por otra).

En un contexto social como éste, la cuestión de las sociedades patrióticas es muy reveladora. Emplean los liberales moderados todos los medios para suprimirlas, porque son focos de desorden, como lo mostrará cuidadosamente Pérez Galdós en su *Fontana de Oro.* Pero éste no es más que el lado que llamaré políticamente esquemático de la cuestión, porque al mismo tiempo se trata de hacer de la ideología oficial la sola ideología de la nación, es decir, confundir ideología y nación, o sea, crear un nacionalismo en relación con el sistema político en vigor. Nos lo dicen a cada momento folletos y periódicos.

Los moderados Argüelles, Gareli, Martínez de la Rosa condenan repetidas veces en sus discursos ante las Cortes y en sus periódicos predilectos las sociedades patrióticas. Los tres son ministros. Frente a ellos se yerguen los «exaltados» para defenderlas, porque ellas permiten una auténtica libertad de expresión no solamente por parte de hombres públicos hostiles al gobierno, sino sobre todo entre la gente que no hacía política hasta ahora, de por su humilde extracción social y su incapacidad de voto en las elecciones. Recordemos a Romero Alpuente, incansable defensor de la democracia, y a Evaristo San Miguel, que publicó una defensa de las sociedades patrióticas «notable por el vigor del raciocinio y facilidad del estilo», según nos dice *La Miscelánea* del 29 de mayo de 1820. Recordemos las causas formadas por el gobierno a varios ciudadanos, Juan Antonio Gippini, dueño del café «La Fontana de Oro», o Francisco de Paula Ferrer, oficial del Archivo de la Secretaría de Hacienda de la Península, y otros muchos.

De aquí el nacimiento de las sociedades secretas que tanta importancia tuvieron en el Trienio Constitucional. Yo me refiero aquí esencialmente al todopoderoso Anillo de Oro, cuya vida misteriosa

seguimos a través de los periódicos. Se oponen aquí el pueblo (en sentido moderno) y la burguesía. La prensa nos ayuda a comprender la significación profunda de este debate, que pasa de los límites de la polémica sencilla: se trata de una lucha de clases. No hay más que leer algunos números del *Zurriago,* del *Correo de la Tarde* o del *Diario Gaditano* para convencerse de ello.

Así, pues, comprobamos que si el Trienio Constitucional nos permite asistir al desarrollo de la prensa política, pone también en presencia por primera vez en la historia de España tres ideologías que se combaten ferozmente: la reaccionaria, retrógrada, que ocasionalmente triunfa; la de la burguesía llegada al poder con todo su aparato ideológico de Estado, su prensa, sus personalidades, sus medios de presión, sus sociedades poderosas; en fin, las reivindicaciones populares de las clases explotadas que empiezan a hacerse oír, aunque tenemos que advertir primero que estas masas, si existen como clase, empiezan solamente a experimentar lo que conviene llamar su conciencia de clase; y, por otra parte, que no tienen los medios de pagar una prensa que sea su órgano de expresión (2). Así es como hay que ver la reivindicación comunera para que tome su pleno valor. Por eso se ve tan duramente ajada por Argüelles en sus discursos, por Alvarez Guerra o Gareli en los periódicos oficiales o por Quintana en sus *Cartas a lord Holland.*

Es tanta la importancia de estas reivindicaciones que leemos comentarios bastante reveladores en no pocos folletos; por ejemplo, *Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes* o *Galería en miniatura de los periodistas.* No es posible entrar en el detalle de

---

(2) Algunos periódicos, como *El Zurriago* o *La Tercerola,* por el juego de las alegorías, prestan a Rosita —es decir, Martínez de la Rosa— estas palabras bien características en un sainete de circunstancias:

Yo miro al pueblo cual canalla impura
(y así los anilleros lo miramos)
o bien cual fiera sanguinaria y bruta
que nació para estar siempre en cadenas,
llevar la carga y aguantar la zurra.
Prometí las dos cámaras y el veto.
Los gorros me asestaron mil injurias;
a porfía diarios y folletos
hablaron con horror de mi conducta,
mas yo en los gorros siempre me he ciscado
y me limpio el trasero con sus plumas.
Ilustres miembros del dorado Anillo,
bien los sabéis vosotros: en las juntas
de esa santa Hermandad que yo he fundado,
no ignoráis el lenguaje que se usa.
A Riego se le trata de tunante,
y a sus amigos de canalla y chusma.
De este idioma también usé en Palacio
porque allí es indecible lo que gusta... Etc.

toda esta clase de escritos, pero baste decir que una idea empieza a asomar, que es la defensa de los intereses del pueblo, en el sentido actual de la palabra.

En 1823 es a la vez difícil y fácil formarse una idea definitiva. Difícil si se sigue ciegamente la crítica de la segunda mitad del siglo XIX, desde Juan Rico y Amat hasta Marcelino Menéndez y Pelayo, porque se trata de una escuela ideológica que oculta los verdaderos problemas que —hasta es paradójico decirlo— los liberales moderados, como Quintana o Argüelles, habían vislumbrado perfectamente ya entre 1820 y 1823. Difícil también porque estos liberales, limitados inconscientemente por su propia ideología, no alcanzan a entender por qué no pueden establecer su sistema político con solidez: este desaliento es sensible en sus periódicos y en sus escritos (3). Es difícil además porque la España de 1823 vuelve momentáneamente a ser reaccionaria, a imagen de la Europa de Metternich, lo que se olvida demasiadas veces: véanse sobre el particular dos periódicos como *El Restaurador* o *El Defensor del Rey*. Es difícil, en fin, por la responsabilidad que lleva cierta crítica posterior al siglo XIX. Por eso no se puede menos de tributar un homenaje de sincera admiración a la lucidez y honradez intelectual de algunos críticos que intentaron restablecer la verdad histórica y analizaron estos problemas complicadísimos con perspicacia, entre los que recordaré con singular placer a don Ramón Solís, Alberto Gil Novales, Antonio Domínguez Ortiz y Pierre Vilar.

Pero es fácil al mismo tiempo porque, a pesar del triunfo momentáneo de una España arbitraria y tradicionalista, todo aparece muy claramente para el porvenir. Historia y literatura se reúnen en la prensa para decirnos, ya desde 1820-1823, cuáles son los verdaderos adversarios políticos en presencia.

La importancia que tienen, pues, los periodistas durante las dos épocas constitucionales, y en particular el Trienio, es determinante. *La Miscelánea* del 6 de abril de 1820 publicaba ya una larga carta del teniente coronel Evaristo San Miguel, en la que éste, a la par que celebraba la libertad nuevamente cobrada, consignaba, en este orden de ideas, la función de los escritores y de los periodistas. Y el autor del ya mencionado folleto comunero *Galería en miniatura de los periodistas* veía en Gallardo, Tapia, Ramajo, Burgos, Cepero, Felíu, Ro-

(3) Yo recordaré solamente esta frase de Quintana, que manifiesta claramente los límites de la ideología liberal: «¿Qué vendrá a ser el Estado en adelante? ¿Cuál será la forma en que debe organizarse de nuevo para existir en lo futuro? Yo lo ignoro, y dudo mucho que en la actualidad ningún profeta político, por mucha que sea su confianza, se atreva a pronosticarlo.»

bles, Fernández Sardinó o García Suelto a unos personajes familiares gracias a los cuales existe el periodismo (4).

Un problema está planteado ya y está por resolver: la noción misma de monarquía. A pesar de no encontrar solución histórica el problema antes de 1868 (lo que extrañó tanto a la generación republicana de los años 1930), esta noción ya no es sagrada: y esto a consecuencia de los repetidos ataques en folletos y periódicos de un Flórez Estrada o de un Romero Alpuente. Ya podemos medir el camino recorrido en poco tiempo y apreciar mejor lo que llamé el carácter específico del Trienio Constitucional.

¿Cuáles son, pues, en conclusión las relaciones entre historia y literatura en la prensa del Trienio? Podemos decir que historia y literatura se orientan complementaria e irrevocablemente. Es ante todo lo que resulta de la lectura de la prensa política «oficial» que nace entre 1808-1814 y madura entre 1820-1823 para propagar una ideología de moderación y de respeto a la autoridad.

Si podemos hablar de metodología, creo que aquí encontramos un método de reflexión para leer la prensa, considerando que es, sobre todo, un medio poderosamente eficaz de difusión y de penetración, ya que, como queda dicho, la literatura se reviste de las formas que le vienen impuestas por la evolución de la historia. Más tarde esta influencia será más profunda aún y necesitará otros modos de expresión más elaborados, en particular la novela. Pero éste es un punto que requiere otros estudios más detallados. Mientras tanto se puede decir que, durante el Trienio Constitucional de 1820-1823, la literatura, para expresar la modificación de las relaciones entre las fuerzas sociales en presencia y para traducir la lucha de las clases, ha descubierto —en un momento dado— su modo idóneo de expresión.—
ALBERT DÉROZIER (Université de Besançon. 30, rue Mégerand. 25 Besançon. FRANCIA.)

---

(4) Gallardo es un «ejemplo vivo de las vicisitudes folletísticas»; Tapia, el «proto-periodista de la nación y archi-interesado en las propiedades de la imprenta»; Ramajo, uno de los puntales del *Conciso;* Burgos, un «periodista a doce columnas por día y lo propio hiciera

si como son diez y siete
fueran diez y siete mil»;

Cepero, un representante oficial de la Congregación del Anillo en las contiendas periodísticas, si se halla comprometida dicha Sociedad; el ministro Felíu, autor de un articulo «Sobre la soberanía del pueblo», un digno discípulo del famoso padre Rafael Vélez, etc.

LA MUERTE Y EL FRACASO COMO ANULACION DEL SACRIFICIO

Muy lejos de la pasión de Adamov, de la genialidad de Artaud, de la clarividencia de Beckett, se encuentra Eugenio Ionesco, al que aún se le sigue queriendo comparar con los tres anteriores. Su obra, su vida también, refleja una constante: el paso del tiempo, la finitud, la muerte. En *Las sillas*, tal vez su obra más comentada, se trata de justificar la vida —una vida— antes de perderla definitivamente, como último recurso de sobreexistencia; o en *El peatón del aire*, donde el objetivo es desarraigarse de lo espaciotemporal y por lo tanto situarse más allá de la vida, y por tanto más allá de la muerte.

El Diario (Guadarrama, Madrid, 1968), teñido de una metafísica débil, muy débil, sin soporte, nos otorga una clara muestra de su desconcierto más rotundo, en el que nada, ni aun sus mayúsculas contradicciones, aparece con coherencia o continuidad; nada, salvo una sola cosa: su embarullada pelea con la caducidad del hombre. Y esto desembocará en su conciencia de fracaso.

Su obsesión permanente es regresar a la infancia, a una infancia que además no ha llegado a tener; ha de instalarse en una inconsciencia que le devuelva un eterno presente, sin momentos sucesivos. «Todo lo que sé ahora —dice—, lo sé desde la edad de seis o siete años: el uso de razón (...) Existe la edad de oro: es la edad de la infancia, de la ignorancia; en cuanto uno sabe que se va a morir, la infancia ha terminado. Como ya he dicho, la infancia terminó para mí muy pronto. Se es, pues, culto a los siete años.» Páginas antes se contradice afirmando que hacia los once o doce años, y no antes, empezó a tener intuición del final de las cosas. Se le aparece fantasmalmente una sombra que ya no dejará de acompañarle: «... mi alegría quedaba ensombrecida por el pensamiento de que el placer no duraría». «Intento desde entonces, todos los días, asirme a algo estable, intento desesperadamente volver a encontrar un presente, instalarlo, ampliarlo. Viajo para volver a encontrar un mundo intacto sobre el que el tiempo no tenga poder.»

Y va a la caza de cada segundo con desesperación, con verdadero terror, sabiendo que le toca perder, que cada vez está más desarmado: «Es justamente el miedo a perdernos lo que nos pierde.» Este es uno de los puntos en los que más insiste Ionesco: lo que importa no es que exista esto o lo otro, sino que el hombre tenga conciencia de esa existencia. Hasta tal punto que sólo es libre aquel que no sabe

que lo es. Y esa conciencia de mortal es lo que nos hace enfrentarnos: «Es el horror y la cólera de ser mortales lo que hace que la humanidad sea como es. (...) Mientras que no se nos garantice la inmortalidad, no estaremos colmados, y nos odiaremos los unos a los otros, a pesar de la necesidad que tenemos de amarnos.»

Y esa desesperación, ese terror llega a ser patológico, morboso: «Sufro por vivir. Desear tanto vivir es una neurosis; me adhiero a mi neurosis, me he acostumbrado ya a ella, amo a mi neurosis. No quiero curarme. De ahí nace este miedo cerval, este pánico en cuanto es de noche.» Por tanto, el suicidio está rechazado de antemano: «El suicidio es un fracaso inadmisible; y tenemos que triunfar.»

Sería necesario, una vez más, recurrir a la misma solución: el sacrificio y la resignación, o ir anulando las potencias hasta quedar un hombre neutro. Mas Ionesco no puede llegar a ese punto; las cosas, las personas, se le difuminan, se encuentra, más que solo, aislado: «Ante mí ya no tengo nada, ni siquiera nada: todo ha huido.»

Finalmente llega Ionesco a la conclusión más desesperanzada: «Como el mundo no es un paraíso, no puede ser más que un infierno, a no ser que se hayan abolido los deseos. Donde hay deseo hay fracaso del deseo, insatisfacción, infierno.»

* * *

Ni el mismo Dios puede hacer que la muerte sea la nada.

Gerardo de Nerval

El problema del amor y la muerte, que no es sino uno sólo, ha sido el centro de casi todos los autores y de todos los siglos; el amor como muerte y simultáneamente como supervivencia; así ocurre desde Catulo hasta Adamov, pasando por Nietzsche, Schopenhauer, Amiel, en realidad pasando por todos. Sólo este problema da sentido a Fóscolo y Lamartine, a Ibsen y Jorge Sand. Y es que el hombre, al sentirse plenamente a sí mismo, toma conciencia simultánea de su finitud, de su ir hacia la nada, el camino de ser hacia el dejar de ser (por otra parte, es la propia nada la que sostiene al ser, lo envuelve y le confiere su mismidad y su libertad. Véase Heidegger, *Was ist Metaphysik?)*, e incluso, como veremos, cifra en ello su posible salvación. De este sentimiento nace paralelamente el de la impotencia, el del fracaso, el del terror, y desemboca en una alternativa:

la necesariedad o no del sacrificio, la aceptación o la rebeldía, la resignación o la fuerza. En ello reside, a mi juicio, la diferente perspectiva ante la muerte.

La primera siempre se nos ha marcado con un característico tinte de melancolía. Antes de Leopardi, antes de Manrique, ya Horacio escribe en sus *Odas:*

Eheu fugaces, Postume, Postume,
labuntur anni, nec pietas moram
rugis et instanti senectae
adferet indomitaeque morti.

Pero todavía la resignación llega a tal punto que se acepta con despreocupación: *Nil igitur mors est ad nos neque pertinet hilum / quando quidem natura animi mortalis habetur* (Lucrecio, III, 830-1). Este desentendimiento de que hace gala Lucrecio no arrastrará muchos correligionarios. En los que le siguen alcanzará la máxima aceptación el sublime Amiel.

La segunda alternativa, que es la que hoy me ocupa estas líneas, se presenta como una toma de fuerza, de autoafirmación ante la muerte. Se asume responsablemente, pero no como sacrificio.

Alberto Insúa escribió en el epílogo de *Maravilla:* «Yo quiero que se nos tenga por dos maestros en la ciencia del sufrir, y que tú escribas alguna vez un Tratado del Dolor, que tú redimas al dolor de su aspecto temible, y digas que es la flor fecunda de la existencia.» Este tratado del dolor ya había sido escrito en el siglo anterior por la pluma de Schopenhauer.

La base en la que se sustenta el pensamiento schopenhaueriano es, pienso, el resentimiento. Un resentimiento tan injusta y tan agriamente criticado por Unamuno. Estamos en el XIX, el siglo en el que la impotencia, la incapacidad del hombre se muestra demasiado patente y se resuelve en una incontenible tristeza, que antecede a la más absoluta desesperación. En España, Rosalía; en Italia, Manzoni, Leopardi y Carducci, precedidos de Hugo Fóscolo; en Suiza, Amiel; en Francia... todos: Lamartine, Musset, Jorge Sand... y también dos escritores sorprendentes, al menos para mí: Nerval y Maupassant; en Rusia, Dostoievski; en Alemania se respira de la centuria anterior a Kant y Goethe, y hasta la mitad del XIX (1844) no nacerá la lumbrera del siglo: Federico Nietzsche. Así es a grandes rasgos el pano-

rama de la Europa contemporánea de Schopenhauer, que tiene en Tasso su origen quizá más señalado.

La existencia se plantea como un doloroso fracaso, y es precisamente ese fracaso el que da sentido, el que fundamenta a esa existencia.

El amor es, ante todo, un cúmulo de impotencia, de insatisfacción, que condiciona de tal modo que hasta inmoviliza, si no anula, la potencia —potencia es *únicamente* facultad de poder—, y que al intentar realizarse se nos escapa de entre las manos y nos muestra su nada (véase nuevamente el concepto de nada en Heidegger).

El sentimiento de amor es, más que fuerte, violento, pero se resuelve en una pasión vana: «Este (el amante) se asombra al comprobar que después de tantos sacrificios no le queda más que una vulgar satisfacción de los sentidos.» En esta comprobación estriba una desilusión —una desesperación— que nos patentiza la muerte. Y más aún cuando en el proceso que conduce a la realización de esa comprobación se pasa por todo: la voluntad de la especie, la voluntad de vivir —¡qué distinto el lema del angelical Amiel: vivir es ser útil!—, nos lleva incluso al suicidio —¡qué paradójico!—, o incluso a matar al amante primero y suicidarnos seguidamente. Y para mostrar más cuán absurda es esta pasión, originada a fin de cuentas por el afán de inmortalidad, que es lo que representa «el genio de la especie», para mostrar ese absurdo, repito, están todas esas páginas en las que explica todas sus opiniones no muy favorables con respecto a la mujer. El siguiente ejemplo es bien aclaratorio: «Por la fuerza ha tenido que oscurecerse el entendimiento del hombre para llamar bello a ese sexo de corta estatura, estrechos hombros, anchas caderas y piernas cortas. En vez de llamarlo bello, sería más justo llamarlo "inestético".» La mujer es, para Schopenhauer, únicamente madre, productora de nuevos seres, la trampa, en fin, para perpetuar la especie.

Pero la vida, además, sólo se siente —sólo toma sentido, que es lo mismo— en el sufrimiento; la metafísica se convierte, por tanto, en una explicación del dolor: «Unicamente del dolor nos damos cuenta palpablemente. Unicamente el mal es positivo, puesto que hace sentir. Todo bien, toda felicidad, toda satisfacción de este mundo, son cosas negativas que no hacen más que suprimir un deseo y terminar una pena.» Lo importante es sentirse, sentirse viviendo, palpitando. También dijo Unamuno que prefería el infierno a la nada. Por otra parte, en esa supresión del deseo no estriba siquiera la felicidad,

antes al contrario, esta anulación atrae al vacío; las más de las veces, la satisfacción plena de un deseo nos desespera más bien que nos agrada. Es necesario asumir la vida tal cual es, un calvario: «La vida no se presenta en manera alguna como un regalo que debemos disfrutar, sino como un deber, una tarea que tenemos que cumplir a fuerza de trabajo», pues «la historia de una vida es siempre la historia de un sufrimiento, porque toda vida no es más que una serie no interrumpida de contrariedades». Y dice: «El mundo es sacrificio, y todos, queramos o no, tenemos que penar en él.»

Entroncado con esto está también el problema de la ocupación y el aburrimiento, que nos lleva a afianzar más las conclusiones anteriores. Por lo mismo, se irrita al ver la atonía de casi todos, la incapacidad para todo, las medianías (véase *Fragmentos sobre la historia de la filosofía).* Es lo que rebela a Unamuno —esa eterna ramplonería—, lo que es el calvario de madame Bovary: *«Je déteste les héros comuns et les sentiments tempérés, comme y en a dans la nature.»*

Dedica otras páginas a la moral, donde surgen conceptos tales como envidia, lástima, conmiseración, renuncia, resignación. Pero como conclusión, más bien como epitafio para todos, estas palabras que resumen su pensamiento: «Querer es esencialmente sufrir; y como vivir es querer, toda vida es por esencia dolor. Cuanto más se vive, más se sufre. La vida no es más que una lucha por la existencia. El dolor la acompañará siempre, hasta la consumación de los siglos.»

Espinosa escribió que «un hombre libre no piensa en cosa alguna menos que en la muerte, y su sabiduría es una meditación, no acerca de la muerte, sino de la vida» *(Etica,* IV, LXVII). Ahora ese hombre libre —no sé por qué se recalca lo de libre, pues el hombre, por desgracia, no puede dejar de ser libre— no piensa sino en la muerte, que se le presenta en cada esquina que tuerce.

Karl Jaspers ha abordado muy frecuentemente este tema, como en sendos ciclos de conferencias por radio (Basilea, 1949, y Munich, 1964) y en sus memorias *(Entre el destino y la voluntad,* Guadarrama, Madrid, 1969). En él el valor del sacrificio está ya anulado; esa heroicidad que dio sentido a Amiel, a Masoch, a Adamov —tan poco brillante y nada conocida, opuesta a los globos mentales, aunque clásicos, de Carlyle— está absolutamente ausente.

Nos hallamos cerca de una versión epicúrea moderna. La vida sólo tiene importancia cuando va bien encaminada y cuenta con posibilidades de seguir bien; cuando no, se puede prescindir libremente de ella sin el menor gemido. Puesto que la vida deja de tener una im-

portancia absoluta, paralelamente la muerte también. Pero ello no obsta para que en el transcurso de la vida aparezca fantasmalmente la muerte y nos persiga: «El carácter pasajero de las cosas temporales, de lo que para nosotros posee una realidad empírica, engendra una tristeza que degustamos incluso en el seno mismo de la alegría de vivir.» Sin embargo, nace la esperanza ante la muerte, y con ella, como siempre, su inseparable compañera, la indecisión, la duda: «La sed de eternidad no está desprovista de sentido. Hay algo en nosotros que no puede creerse destructible. La tarea de la filosofía es la de arrojar alguna claridad sobre la naturaleza de ese algo.» Toda otra inmortalidad no es tal: «Es vano consolarse diciendo que se sobrevivirá en el recuerdo de otro, de su descendencia, en las obras imperecederas que se habrán creado, en una gloria para todos los tiempos. Todo tiene su fin: no solamente lo que soy, lo que los otros son, sino la Humanidad y todo lo que ésta realiza y produce. Todo se hunde en el olvido como si nunca hubiese sido.» Pero si, después de todo, lo importante ya, como nos dejó dicho Unamuno, es consolarse de haber nacido, esta honda preocupación se disuelve en parte y el consuelo, por contra de la postura jaspersiana, no es vano. Mas en su creencia personal —¿pasional?— puede estribar la solución: «El miedo a la muerte es el miedo a nada. Sin embargo, parece que no se puede hacer desaparecer la idea de que el estado que sucede a la muerte es otra existencia. La nada que sigue al fin no es verdaderamente nada. Una vida futura me espera. El miedo a la muerte es el miedo de lo que viene después de ella.» (Nótese la diferencia entre nada sustantivo y nada adverbio.)

A causa de su enfermedad incurable, primero, y después el ataque nazi (téngase presente que la esposa de Jaspers era judía), su concepción sobre la utilidad y el sacrificio del hombre se va perfilando. Hay afinidad con Schopenhauer en citas que Jaspers recoge de otros, como «mientras se duda no se desespera» (Jacobsen), o «no digáis: queremos sufrir, puesto que tenéis que sufrir. Decid: queremos obrar, porque no tenéis necesidad de obrar» (Jean Paul).

La precaria situación en la que se encuentran los Jaspers hace concebir en él la idea del suicidio: «La nueva vida sólo es posible si uno está dispuesto al suicidio. Nadie tiene derecho a exigirnos que ambos continuemos en el mundo, puesto que nadie nos ayuda incondicionalmente.» Y razona: «Los argumentos filosóficos contra el suicidio fallan cuando la ruina es de por sí inevitable, inminente, y no deja ningún margen a la vida», pues «el suicidio para evitar tormentos corporales y una prolongada ejecución ya apenas es un auténtico

suicidio. Es un acto obligado en el que hay que elegir entre el valor de darse muerte y el valor de aceptar el supremo dolor».

Pero la insipidez de la vida, su incapacidad radical de trascendencia nos acerca a Amiel: «Soy hombre muerto. Insoportable para la mayoría de los hombres. Sin concordancia interior, sin ningún amigo, sin amor a ninguna mujer, sin productividad. ¿Tiene aún sentido para mí el vivir?» «No raras veces tiendo a una disposición en la que gustoso desearía... soñar para que, desapareciendo de un modo progresivo toda pasión, me perdiera en la naturaleza y muriera...» Contradictorio, porque no es posible dejar de serlo, Jaspers intenta una afirmación de la voluntad frente al destino, intenta un imposible.—*EUGENIO COBO.—(Calatrava, 36. MADRID-5.)*

INCONSCIENTE Y RITUAL EN «CORONACION», DE JOSE DONOSO

Espacios cerrados: túneles, subterráneos, colegios religiosos, laicos o militares, cuartos de pensión de segunda o tercera clase, asilos, ruinas, prostíbulos, cantinas, bares, mansiones sin vida, aldeas enrarecidas, ciudades oprimentes, símbolos y micromundos de la realidad objetiva, abyección, desolación y supervivencias neuróticas y decadentes, son los motivos que más se repiten a lo largo de la historia de la literatura hispanoamericana contemporánea. Mundos cerrados (Sábato, Onetti, Vargas Llosa, Yáñez, Fuentes, Rulfo, Borges, García Márquez, Edwards, Giaconi y, sobre todo, el chileno José Donoso, crean estos mundos sin salida), símbolos y alegorías de naciones o América, se oponen al mundo abierto y optimista de la narrativa que le precede inmediatamente (Gallegos, Güiraldes, Rivera, por citar los clásicos).

Asimismo, esta red de espacios cerrados, enrarecidos de la novela contemporánea, tiene su significación homóloga en la profundización y complejidad de la estructura del narrador que adopta la actual narrativa (novela y cuento). El intento por penetrar y descender a los estratos inconscientes de la psiquis de los personajes, en sus estados oníricos, por descifrar las contradicciones básicas de la personalidad angustiada, se objetiva en una técnica caleidoscópica de pers-

pectiva múltiple, en monólogos interiores, en el *happening,* etc. Si bien los ambientes cerrados y los conflictos irresolutos se plantean también en la narrativa tradicional hispanoamericana, estos aspectos no habían logrado un desarrollo temático desde una perspectiva contemporánea donde el hombre ha asumido una nueva dimensión de desgarramiento y duda. En la narrativa anterior a 1935, los problemas de América y el hombre americano se plasmaban con un explícito objetivo de denuncia social, directa.

José Donoso, inmerso en un contexto literario de mayores exigencias que impone la literatura contemporánea occidental —europea y americana—, se caracteriza por haber creado un tipo de narrativa que ha logrado plasmar la naturaleza oculta, los secretos rincones de un sector de la chilenidad, valiéndose de una técnica cuyos recursos más significativos lo constituyen el uso de elementos del psicoanálisis, el juego con motivos de la tradición cultural y cristiana en una óptica invertida, más la creación de estructuras narrativas audaces y complejas que el escritor considera propias del arte *happenning.*

Coronación (1957), primera novela de José Donoso —el escritor chileno «más destacado y prestigioso de la Generación del 50», según Goić, conocido primero por sus exitosas incursiones en el cuento—, ha sido comentada por diversos críticos desde las más variadas metodologías de análisis literario. En la bibliografía crítica sobre él nos encontramos con reseñas, notas descriptivas, glosas, hasta estudios que intentan un tipo de anáisis riguroso como es el intento de establecer la naturaleza de la estructura narrativa de *Coronación* (Goić) o su significación literaria dentro del proceso de la novela hispanoamericana actual (Ariel Dorffman).

Creemos, sin embargo, que aún no tenemos la investigación psicoanalítica, la histórico-social o el enfoque estructural aplicado en toda su complejidad a la obra de Donoso, que abarca desde sus primeros cuentos hasta 1973, año de publicación de *Tres novelitas burguesas.* Esta carencia es válida también para el estudio de las novelas en particular, y sobre todo para *Coronación,* su primera incursión en el género del relato extenso.

Hemos realizado una selección de los estudios más significativos sobre *Coronación* con el objetivo de establecer un prólogo que justifique nuestra propia investigación en aspectos no desarrollados por la crítica.

Isaac Goldemberg, en su trabajo «*Coronación,* de José Donoso,

o los límites del aislamiento» (1), distingue dos ejes estructuradores de la novela: un eje vertical donde se ofrecen los diversos planos de la realidad psicológica de los personajes, y un eje horizontal sobre el que se plasma la problemática social de decadencia de un sector de la burguesía chilena y que se logra formalmente a través de lo que el crítico llama tema secundario y que sería el del aislamiento y fragmentariedad de los personajes. El trabajo, si bien plantea con exactitud los dos ejes narrativos, no los desarrolla, y se reduce finalmente a una clasificación de tres modos de aislamiento en la novela, confundiendo los dos últimos planos que él denomina «emocional» y «espiritual». El tema social que el crítico plantea como básico no está desarrollado. En estas irregularidades, más el exceso de glosa radican las limitaciones de este trabajo, que, aunque planteado rigurosamente en su tesis, no logra un desarrollo coherente. Este juicio nuestro se basa en el carácter abarcante de la tesis que se propone en las primeras líneas y que de haber sido desarrollada habría constituido un aporte imprescindible para el estudio de *Coronación.*

El último estudio de *La novela chilena,* de Cedomil Goić (2) está dedicado a *Coronación.* Para Goić la ley estructural de la novela es el juego de vida y muerte el que engendra la interrelación e interdependencia de los diversos modos de existir narrativos. Esta sería una ley de espacialidades que opone «sectores humanos que aparecen como proyección de una realidad muriente y de una realidad vivificante». El crítico propone a continuación una cuádruple lectura de la novela: en su singularidad, desde el punto de vista de su valor generacional, en su carácter de novela suprarrealista y como novela contemporánea.

Sin embargo, el estudio abarca, básicamente, el análisis de la estructura del narrador, destacando como rasgo singular lo que él denomina la «extraña incoherencia y las limitaciones relativas para el grado de conocimiento del mundo» que ofrece la estructura general de *Coronación.* El método de omnisciencia relativa del narrador es justificado por el crítico chileno debido a la «carencia de fuero interno» de los personajes, debido a que tales interioridades son para Goić sólo una «trama de convenciones y medianía que han recibido del grupo social al que pertenecen».

---

(1) Isaac Goldemberg: «*Coronación,* de José Donoso, o los límites del aislamiento», en *Mundo Nuevo,* junio 1969, núm. 36, pp. 74-80.

(2) Cedomil Goic: *La novela chilena.* Santiago, Ed. Univ., 1968, pp. 163-176.

Creemos que este trabajo, riguroso en todas aquellas partes que se refieren a la estructura narrativa de *Coronación* y a la función de movediza ubicuidad de la mirada crítica, es uno de los aportes más significativos para comprender la novela como una totalidad donde lo que importa más no es el espíritu del narrador, sino *lo narrado,* ese mundo antiheroico donde se ha enseñoreado la inanidad del hombre y el mundo. Como el objetivo general de Goić es fundamentalmente el estudio de la estructura del narrador, la novela queda dilucidada sólo en este plano y en el de su ubicación dentro de la tradición narrativa chilena desde el punto de vista de las transformaciones que adopta, en cada obra estudiada en el libro, el narrador y el modo de objetivar el mundo y los personajes.

El crítico chileno Hernán Vidal ha dedicado un libro a las cuatro principales novelas de Donoso hasta 1970, año de publicación de *El obsceno pájaro de la noche.* El libro de Vidal intenta un acercamiento por dos vías metodológicas: una vía literaria mediante la cual se inserta dicha novelística en los modos de representación del mundo surrealista, según la cual la obra literaria es un «heterocosmos autónomo», «un artefacto en cuya construcción el escritor desciende a los estratos más profundos de la psiquis para alcanzar en el estado creativo una epifanía de su propia identidad y una aprehensión de la realidad vivida» (3), y por una vía signada por el psicoanálisis freudiano y junguiano. Es evidente que la concepción de la obra de Donoso como surrealista y definida en los términos que la propone Vidal, acerca extraordinariamente dos niveles de experiencia que Sábato y Vargas Llosa han desarrollado teóricamente en ensayos y conferencias: el estrato inconsciente de la psiquis del escritor —sus «fantasmas» o «demonios»—, y la obra como totalidad y objetivación de la fantasía creadora (simbiosis de instinto y razón) que transforma los demonios, obsesiones y fantasmas en un contraobjeto social. Desde esta perspectiva, el psicoanálisis se hace imprescindible para el estudio de la novela, sobre todo de obras cuyos autores han reiterado el valor dinámico del inconsciente en el impulso creador (4), que ya al transformarse en acto expresa el básico disconformismo entre hombre y mundo bajo una férrea disciplina artesanal, para convertir los conflictos biográficos en estructuras artísticas de significación colectiva.

---

(3) Hernán Vidal: *José Donoso: superrealismo y rebelión de los instintos.* Barcelona, Ediciones Aubí, 1972.

(4) José Donoso ha declarado, en varias ocasiones, sus experiencias psicoanalíticas como partes integrantes de su obra.

La tesis de Vidal respecto de *Coronación* se resume en la idea según la cual esta obra es la expresión —en el plano de la trama novelesca— del instinto en feroz lucha contra las convenciones deformadoras de la personalidad. El trabajo, cuyo título es «*Coronación:* máscara social y rebelión de los instintos», deja translucir, sin aludirlo ni explicitarlo teóricamente, a Freud y a *Eros y civilización.*

Efectivamente, la ley de estructura de *Coronación* es lo que Freud llama pugna entre el Principio del placer (instintos) y el Principio de realidad (realidad objetiva convencional). La venganza final de los instintos en *Coronación* no refleja sino el desgarramiento en la existencia del hombre contemporáneo de formación puritana casi colonial —Andrés—, quien al no poder resolver ambos principios deviene máscara sin significación ni sustancia vital. No es un azar que los motivos predominantes en *Coronación* y en la casi totalidad de las novelas y cuentos de Donoso como de los escritores pertenecientes a su grupo del 50 —Giaconi, Edwards, Lihnn, etc.— sean los del disfraz, la máscara, la careta, el caos, la monstruosidad y lo grotesco, las superficies líquidas que bajo su apariciencia transparente ocultan el fango acechante, símbolo del inconsciente reprimido.

En síntesis, en la bibliografía crítica sobre *Coronación* hay omisiones significativas, sobre todo en relación a ciertos aspectos estructurales de la novela, y de motivos cuyo análisis es fundamental para una lectura cabal de Donoso, sobre todo si se pretende estudiarlo en la totalidad de su obra narrativa y dentro de la cual esta novela de 1957 es altamente clave desde el punto de vista del proceso de transformación que va desde *Coronación* hasta *Tres novelistas burgueses,* de 1973 (5).

Nuestro trabajo, por tanto, pretenderá señalar cuatro aspectos que no han sido estudiados por la crítica especializada:

a) Significación de la estructura externa de *Coronación.*

b) Significación del «rosado» como motivo dominante y como clave psicoanalítica.

c) La subliteratura como instrumento de enajenación de los personajes.

d) Significación paródico-trágica de la onomástica.

La novela está dividida en tres partes de extensión casi simétrica; cada una va encabezada por un título significativo en relación al

---

(5) Otras críticas, como la de Antonio Avaria, Fernando Alegría, Yerko Moretic, Alone, no las comentamos en esta ocasión, pues, de una manera u otra, reformulan el tema básico de la decadencia en *Coronación.*

nombre de la novela, cuya connotación es ritual: *CORONACION.* Los títulos internos son: «El regalo», «Ausencias» y «Coronación».

La primera parte, dividida en siete fragmentos narrativos, tiene como centro temático la celebración del cumpleaños de la nonagenaria aristócrata Misiá Elisa Grey de Abalos, acto festivo y laico. En esta primera parte se presenta a la totalidad de los personajes oscilando entre el recuerdo de un pasado de armonía y belleza y un presente que aún conserva ese orden, pero sólo en su nivel aparencial y mecánico, un presente que advierte al lector sobre los futuros conflictos, que ya han alcanzado su máxima potencialidad y acechan el momento propicio para surgir a la conciencia y la realidad de la vida de los personajes. Los significantes que predominan en esta parte son los vocablos «cadáver», «sombra», «harapo», «vejez». Misiá Elisa es sólo un «cadáver de una familia y de una historia». El caserón, húmedo, sombrío, es una tumba «rodeada de olvido», el rostro de la anciana y sus ojos son un «harapo», residuos de su primitiva belleza. Los personajes de la mansión se conectan con el mundo exterior sólo a través del vientre: desde la cocina al emporio Fornino. Efectivamente, el único ser que semanalmente sale de la casa es la cocinera, Rosario, para hacer el pedido de vituallas y alimentos al emporio del barrio residencial. Andrés vive en un departamento céntrico y su existencia se desenvuelve en una rutina estéril y absurda. Su único lazo afectivo con el mundo es su abuela, Elisa, a quien visita semanalmente, ritualmente. Por otra parte, el sector social antagónico que se conectará física y simbólicamente con la familia Abalos presenta rasgos semejantes de un presente de absoluta miseria casi delictiva, y un pasado de juventud y sueños de realización amorosa. El motivo del rostro como *harapo,* de las dos habitaciones del conventillo como *tumba,* del ser humano como *espectro,* se muestra sobre todo en el personaje femenino, Dora, ex «fabricana» en términos de la novela:

> Los dos cuartos que René ocupaba al fondo del *pasadizo estrecho y oscuro...* eran de madera mal ajustada... (p. 30). (...) La mujer de René, *ahora, era un espectro.* Su cara era *como si alguien hubiera colgado un trapo lacio* encima de alambres torcidos *en la forma de sus facciones de antes* y el trapo se hubiera quedado allí, *un remedo colgante de su antigua cara...* (p. 30).

La segunda parte de la novela, «Ausencias», jamás ha sido aludida por la crítica en su significación estructural y semántica. Lo que define a este segundo capítulo, construido sobre nueve fragmentos

narrativos, y cuya función es permitir el movimiento de la mirada del narrador sobre los distintos ambientes, es un dramático complejo de carencia. La oposición entre pasado-presente pone de relieve las trizaduras que comienzan a operarse en las superficies hasta entonces *cristalizadas* de los personajes. El complejo de carencia, la frustración, la desorientación, la degradación, la ruptura definitiva con el mundo, son la serie de motivos que el narrador expone en torno a los sueños, a los ideales que alguna vez llenaron la vida de los personajes y que en el presente se han destruido. La degradación se objetiva literariamente en los siguientes niveles fundamentales: pasado de armonía-presente caótico; ensueños de juventud-frustración adulta; apariencia convencional-fracaso; convenciones-instintos.

En esta parte, Mario ingresa, pese a su terror, en el mundo cuasi delictivo del hermano mayor, René. Dora, en un patético esfuerzo final, se aferra al sexo en mortal pugna contra el asco que su cuerpo prematuramente envejecido y maloliente produce a su marido. Estela se entrega a Mario en su amoralidad campesina, comprometiendo fatalmente su destino a llegar a ser una homóloga de Dora en un futuro próximo de abandono. Andrés toma conciencia de que su ser se ha trizado dolorosamente y que debe enfrentar, por primera vez, la realidad, la inutilidad de su vida, el terror de haber sido siempre un muerto:

> Ahora sabía muy bien que alguien que ha elegido ser cadáver no puede resucitar porque sí, porque repentinamente se le antoja (p. 118).

Carlos Gros, el médico amigo, tras su fachada de hombre satisfecho y exitoso, también oculta su nada y su terror en innumerables aventuras eróticas. Misiá Elisa, superconciencia de los instintos que mueven a su nieto, pues son los mismos que ella ocultó durante toda su vida, descarga las procacidades más absurdas y agresivas sobre Andrés para hacerle ver su cobardía.

En síntesis, podríamos afirmar que la segunda parte está signada por la pérdida de toda ilusión, de toda esperanza. En esta parte se narra el proceso de incipiente destrucción de los personajes. La ausencia de sus sueños de plenitud están presentes en el texto en un grado cero, en tanto que ya no se habla de ellos, pues se han perdido. «Ausencias» se explica como título en la medida que el pasado lleno de virtualidades dinámicas aparece como *pasado definitivo, irrecuperable.*

La tercera parte, «Coronación», se organiza alrededor de un acontecimiento semejante al de la primera parte. Una fiesta familiar: la celebración del onomástico de Misiá Elisa, el «día de su santo», símbolo de su ingreso a la muerte en medio del grotesco fandango de la crisis definitiva de Andrés, la borrachera de sus viejas sirvientas y de su grotesca *coronación* como «santa y reina». La tercera parte es la síntesis de destrucción de todos los personajes, aunque los críticos han creído ver en la pareja Estela y Mario una sutil esperanza de liberación. Nosotros creemos, por el contrario, que la joven pareja sólo representa una etapa que antes vivieron René y Dora. Este juicio lo justificaremos en el momento del estudio de la onomástica en la novela. El episodio final de la novela y estructuralmente el central de la tercera parte, la *celebración del santo* de la nonagenaria, acto sacro y demoníaco a la vez, está trabajado técnicamente sobre la base del uso invertido de gran cantidad de motivos pertenecientes al cristianismo. La tercera parte explica justamente, a partir de su nombre, idéntico al título de la novela, la intención de Donoso de entregar un cuadro de desolación y decadencia irreversible. Y para ello recurre a la amalgama de lo que Jaime Concha ha llamado una «mezcla de sexo y teología» al referirse a la obra de Donoso.

En *Coronación* es fácil advertir el predominio de un motivo cuyo contenido psicoanalítico es evidente y que se presenta ya en el motivo inicial de la novela: la llegada de Estela a casa de los Abalos para cuidar a Misiá Elisa, quien no se levanta de su lecho desde hace diez años. Este motivo, que ilustra *la irrupción del extraño en el mundo* o el *encuentro mítico,* desencadenará en Andrés un estado de ansiedad erótica en lucha con los estratos instintivos de su ser que él siempre eliminó de su vida por miedo al riesgo y al sentimiento de culpa. El motivo inicial se concentra en la visión de las «osadas palmas» de las manos de Estela produciendo en el maniático cincuentón un escalofrío de desagrado por la connotación de desnudez que descubre en ese color rosa que no guarda armonía con la piel cobriza de la adolescente campesina.

Vidal ha destacado este hecho, como también otros críticos, pasando de largo por él, sin detenerse en su significación inconsciente respecto de Andrés y su trauma infantil vivido en el hogar y en el colegio que le reprimen brutalmente su ser instintivo obligándole a refugiarse en la vida onírica y en una fijación erótica inconsciente en la entonces joven Lourdes, la vieja sirvienta que, igual que Andrés, ha vivido una existencia de evasión de la realidad.

La visión de las palmas rosadas se repite causando siempre en Andrés un sentimiento inexplicable de incomodidad y pudor.

> (...) como si hubiera sorpendido algún secreto de la muchacha... (p. 40).

El rosa mullido de esas palmas y en general el color rosado como elementos inquietantes en *Coronación* se explican en la reconstitución de los años infantiles de Andrés. Sólo en este nivel se dilucida la significación psicoanalítica del rosado en la novela como símbolo de la sensualidad reprimida.

El fragmento seis de la primera parte entrega dos indicios sobre la formación de Andrés: *a)* el exagerado puritanismo de la abuela cuya casa es una proyección de su persona —los padres de Andrés han fallecido—, y *b)* el colegio religioso cuya rigidez casi medieval lo sobrecoge de terror al pecado y al infierno. Ambos ambientes en que se desarrolla la infancia de Andrés le imponen una visión del mundo como antro acechante y peligroso; crean en el niño un fuerte sentimiento de culpa y lo convierten en un ser abúlico. Sentimiento de culpa en el hogar, pues la abuela le hace sentirse el *asesino de su madre,* quien murió al nacer él, y un sentimiento de inferioridad por las constantes alusiones a su «pobre» padre, del cual jamás se sabe la razón de su muerte o de su fracaso, o quizá de su suicidio. La imagen del padre es absolutamente ambigua. Sentimiento de pecado ante cualquier intento de contactarse con el mundo creado por la maniática castidad de la abuela, cuya casa «tan pura» se le transforma al niño en una prisión, de la cual escapa tanto como puede el abuelo Ramón, jurisconsulto prominente. En el colegio, el niño asume un sentimiento de pecado y de culpa por las constantes alusiones a los vicios del mundo. La tragicidad del vozarrón del padre Damián por los pecados del mundo, por los pecados de sus alumnos y por los pecados que cometerán cuando grandes, convierten a Andrés en un niño acorralado y temeroso, fundamentalmente solitario.

En el nivel familiar, *él ha sacrificado a su madre,* y para redimirse debe imitar la pureza de su abuela. En el nivel escolar, la voz del padre Damián, las campanadas místicas que marcan las horas de los sermones y liturgias religiosas, la capilla y el confesionario hacen de Andrés un niño *martirizado,* aterrorizado ante la vida: el único refugio es el retrete, refugio que Andrés identifica con el infierno, pues hasta allí no llega la voz del padre Damián. Es el lugar de las conversaciones pornográficas de los estudiantes mayores. En su sentimiento de terror al infierno, Andrés elige vivir en él para es-

capar de la angustia de la conciencia trágica y medieval de la vida que el colegio impone. Es decir, Andrés descubre en la encarnación del infierno un mundo más protector que los ambientes puros. Sin embargo, sus compañeros mayores lo expulsan de allí por creerlo un soplón.

Acorralado en la casa «tan pura» de Misiá Elisa, expulsado del retrete escolar, Andrés se refugia en el estrato onírico, refugio que él encuentra sin advertirlo, pues la censura objetiva lo obliga a una salida inconsciente. Este refugio no será descubierto jamás por nadie, ni por el mismo Andrés, quien en sus sueños eróticos no ve que esa salida de los instintos ha sido posibilitada por el hallazgo del único refugio inexpugnable para su abuela y para el colegio. Sin embargo, aun en el sueño, la censura se impone, y la fijación sexual en Lourdes se transfiere hacia un pequeño sillón rosado, al cual Andrés pone el nombre de Lourdes, convencido de que el nombre que ha puesto al sillón se debe sólo a la analogía entre la ya gordita empleada de la casa y la forma de cuerpo humano que el sillón rechoncho tiene, «como el cuerpo de una persona desnuda». Como la censura no desaparece en el sueño, Andrés transfiere simbólicamente la desnudez del cuerpo femenino hacia la connotación de desnudez que ofrece el objeto. Consecuencia de esta transferencia inconsciente son las fantasías eróticas que el niño comienza a tener con el sillón rosado por las noches:

> Por la noche soñaba que el *sillón rosado* de la salita se le metía en la cama, para hacerle cosas, y ambos traspiraban y traspiraban y traspiraban (p. 58).

Creemos que es este hecho donde la censura, aun en el plano inconsciente ejerce su poder, impidiendo el sueño con Lourdes y transformándola en *cosa* y así, *en tanto que cosa*, integrarla sin conflictos al plano instintivo, explica absolutamente todos los demás pasajes donde las situaciones en que aparece el rosado, ya sea en forma de chal o de piel, provocan en el Andrés adulto un incomprensible —para él— estado de tensión y desagrado. El significado cabal de sus estados de angustia vinculados a esta experiencia surgen al plano consciente a través de la canalización lingüística que la libido ha encontrado para objetivarse en Misiá Elisa, la nonagenaria demente víctima de su propia represión y lúcida para captar en su nieto los síntomas de un igual conflicto. En efecto, son las canallescas y terribles groserías en boca de su abuela las que permiten en Andrés

una conciencia de su vida como evasión, como cadáver, por el terror de enfrentarse libidinalmente con el mundo.

El motivo del rosado tiene, en consecuencia, un sentido psicoanalítico irrefutable. Desde el punto de vista estructural, sabemos que Estela es sobrina de Lourdes —la «sobrina regalada»—, es parte de Lourdes, y en cuanto *regalada,* es «cosa» que Andrés cree fácil comprar cuando adviene a su conciencia la razón de sus angustias y su terror a la muerte. Lo que se ha operado en él, en realidad, es un proceso de desplazamiento desde la tía a la sobrina, desplazamiento puramente corporal, pues la fijación es en Lourdes —Andrés jamás sospechará esto— y en el rosado con que el niño identificó el principio femenino en sus sueños.

Cuando la crítica se refiere al motivo de las palmas rosadas en *Coronación,* lo ve como manifestación de simples formas de desencadenar el relato en el plano de la anécdota, sin referirse al origen, a la génesis ni a la significación que adquiere el motivo en la vida del protagonista.

Creemos, por el contrario, que sólo el estudio de este motivo en la dimensión inconsciente que adopta en la novela nos permite determinar con precisión su ley estructural: la pugna irresoluta entre el Principio del placer y el Principio de realidad, cuyas concreciones vitales se objetivan en «Instintos versus Convención».

Andrés Abalos y Lourdes, patrón y sirvienta, están configurados idénticamente en un plano básico de su personalidad. Andrés se ha fijado sexualmente a Lourdes, la única mujer joven que está diariamente ante sus ojos de niño enclaustrado. El sentimiento de culpa, el trauma infantil determina más tarde en el adulto un comportamiento eminentemente pasivo y libresco. Andrés es rico, no necesita ejercer su carrera de abogado. Se dedica exclusivamente a una rutina improductiva. Lourdes tampoco ha intentado jamás un modo de vida que no sea la de los Abalos. Estos rasgos análogos se perfilan más nítidamente aún cuando conocemos sus aficiones: la evasión por la subliteratura en Lourdes; la evasión por la *petit histoire* en Andrés, ambas formas degradadas, respectivamente, de la literatura y de la historia, del arte y de la ciencia.

Desde joven Andrés Abalos tiene dos aficiones, dos grandes refugios: la lectura y la manía de coleccionar preciosos bastones con los cuales oculta los terrores de su niñez. Al comienzo de sus incursiones en los libros, Andrés busca en la filosofía, en la ciencia y en la literatura una posible explicación al sentido de la vida. Sin embargo, la literatura sólo la lee como algo «entretenido», escamoteando

hábilmente lo que el narrador llama «las preguntas inquietantes, los vacíos peligrosos y fascinadores abiertos por los grandes insatisfechos» (p. 62). En esta búsqueda de un orden para orientar su vida, Andrés comienza a interesarse por la historia, sobre todo por la historia de Francia vista a través de memorias, cartas y semblanzas. Los detalles curiosos y pintorescos, todos los pormenores de la *petit histoire* se constituyen para el protagonista como un mundo de auténtica fantasía del pasado y al cual él se aferra por la imposibilidad de traer esos acontecimientos hacia un plano de su contemporaneidad. Todo contacto con el presente queda fragmentado, permitiendo la pura entretención inocua del diletante.

El motivo del libro como evasión, de la pequeña literatura histórica, folletinesca y superficial como pasado sin sentido, es significativo. El escamoteo de la historia de los pueblos para reducirla a intrigas privadas tiene la misma connotación de cadáver —motivo reiterado en la novela— que los preciosos y viejos bastones que Andrés colecciona fanáticamente sin jamás superar el número simbólico de nueve, número de la perfección:

> Hallaba una seguridad colmadora al sentir en el hueco de su palma aquellas empuñaduras que otras manos, en épocas y continentes distantes, habían entibiado (p. 109).

Petit histoire, folletines, intrigas privadas de reyes y hombres consagrados por el tiempo, bastones que otros hombres usaron, conforman una imagen fetichista de Andrés, cuyo complejo de castración, fijación a la abuela en su ansia de pureza y a Lourdes por la sensualidad, más el sentimiento de culpa por la muerte de su madre, le ayudan a evadir el contacto con la realidad vital de su tiempo y de su vida, sustituyendo la experiencia vivida por medio de una transferencia hacia la vida que otros, en el pasado, realizaron lo que él es incapaz de realizar. En efecto, el interés por las intrigas palaciegas que entusiasman a Andrés: los «amores de Walpole», por ejemplo, o «cómo pasaba el día Enrique IV», son la objetivación inconsciente de sus propios instintos reprimidos. Igual significación adquieren los bastones, símbolo fálico que el protagonista colecciona y usa, uniéndose en una relación simbólica de realización sexual con los hombres que los usaron en su vida, en su sentido literal y psicoanalítico.

Lourdes, la obesa sirvienta de los Abalos, está presentada con rasgos idénticos a los de Andrés desde el punto de vista de evasión de todo contacto con la realidad y de las formas que adopta su com-

portamiento a través de su gusto por la subliteratura y la comidilla social. De ella sabemos que

> las relaciones de Lourdes con el mundo exterior siempre habían sido casi nulas y que (...) sus intereses se volcaron por completo hacia la familia Abalos.

En su nivel primitivo de vida Lourdes resuelve de manera análoga que Andrés esta deficiencia. Se transforma en una experta en parentescos, «en quién se casó con quién, cuándo, dónde y por qué». Por otra parte, la radio y sus comedias son asimiladas por Lourdes como verdades absolutas identificando a los personajes de los folletines radiales con Andrés. El carácter grotesco de esta identificación queda de manifiesto en el diálogo de Lourdes con Rosario, la cocinera:

> —Se me hace que el joven conde debe parecerse a don Andresito...
> —¡Conde con anteojos! Si los condes no usan anteojos.
> —Ah, de veras... (p. 34).

Sin embargo, Lourdes ha resuelto el problema de su frustración sentimental, comiendo. Su configuración literaria es la de un ser tan obeso que al caminar parece rodar. En el presente de la novela Lourdes tiene setenta años y Andrés cincuenta y cuatro, manteniéndose entre ambos una recíproca simpatía por el tácito e idéntico esquema de vida que los une. La diferencia entre ambos reside en que Lourdes ha transferido sus sueños de amor hacia el gusto por el comer. Este motivo de la sensualidad expresada en el desmedido gusto por la comida no es ajeno a la literatura de este período. En uno de los cuentos de Jorge Edwards, *Régimen para adelgazar,* la adolescente y gorda protagonista se transforma en ser alado y grotesco mientras come, en una expresión manifiesta de sensualismo degradado.

Para dilucidar el tema de la degradación en *Coronación* y establecer entre los personajes relaciones de identidad o contraste y convertirlos en epifanías grotescas, es de extraordinaria significación el estudio de la onomástica. Al respecto desarrollaremos sólo algunos aspectos que dicen relación con la identidad o el contraste que se establece entre los personajes de la novela y con los juegos de palabras en torno a lugares como el emporio Fornino para observar que los nombres van adquiriendo en todos los casos un sentido que trasciende ampliamente la denotación para adquirir y proyectar un sentido degradado que se agudiza en los personajes más representativos.

Entre Elisa Grey de Abalos y Dora no existe en apariencia conexión alguna. Representante señorial una, subproletaria la otra, ambas mujeres no guardan en la relación intratextual, un nexo evidente. Sin embargo, la configuración literaria de Misiá Elisa y la de Dora es homóloga. La dilucidación del sentido estructural de sus nombres es una de las claves que permite justificar el carácter ritual del título y el carácter degradado de la decadencia en tanto tema.

El nombre «Elisa» es un apócope de Elizabeth y bíblicamente el nombre significa «consagrada por un juramento a Dios». Misiá Elisa tiene en su nombre dos rasgos significativos: derivado de Elizabeth, se ha eliminado de su nombre el subfijo «bel» (beth), eminentemente popular, quedando sólo el nombre Elisa, españolizado (Elisa es hija de un rico comerciante inglés), pero conservando el masculino «El». Dora, por su parte, es un diminutivo de Dorotea, Teodora, Isidora. Los tres nombres significan también «consagrada a Dios». Dora es un apócope de Isidora, nombre formado *por atracción de Isabella* o Isabel (Elisa). El rasgo que agrega el nombre de Dora es el de «Virgen martirizada». Y, en efecto, en la novela Dora no es sino la dimensión trágica de la careta paródica de Misiá Elisa.

En el desarrollo narrativo es casi invisible el sentido de identificación de los personajes. Sin embargo, en torno a ambas mujeres, el narrador utiliza para referirse a ellas vocablos como «harapo». Harapos los ojos de Elisa y harapos las facciones ajadas de Dora. A nivel de sus discursos las dos se expresan procazmente. Ambas han perdido su antiguo decoro (Dora) y el silencio (Elisa). Las dos mujeres habitan ámbitos cuya connotación de tumba es evidente. Tumba, el inmundo cuarto de conventillo de Dora y tumba es también el húmedo y abandonado caserón que guarda a Elisa. Además, ambas son *espectros del ayer*. Elisa, espectro de una belleza ya ida con la ancianidad, y Dora, fantasma actual de una época en que sus atributos de hermosura, los dientes, se han perdido para convertir el rostro en un trozo de piel lacia en torno a los huesos, no por razones de edad, sino por la indigencia.

Igualmente Andrés, cuya connotación en torno al nombre es «varonil», «masculino», derivado del griego «hombre», es, sin embargo, el ser por esencia martirizado. En esta condición asume la misma dimensión trágica que Dora. Ambos sufren la vida en lucidez. De ahí el martirio. La diferencia que incorpora Andrés es la huida voluntaria, pero en todo caso la conciencia martirizada no se desvanece.

Por otro lado, las dos empleadas de la casa significan en sus nombres una advocación a la Virgen María. Rosario tiene un nombre

místico. Del latín *rosarius:* rosal o jardín de rosas, está configurada, sin lugar a dudas, en una relación directa con la epifanía degradada que encarna Misiá Elisa. Sin embargo, si bien es una de las fieles servidoras de su ama, su aspecto físico apunta a una diversa significación: el de un ser andrógino. Se la describe en este plano con un rostro donde se destaca la severidad y el recio bigote de virago. Su marido, fallecido quince años atrás, proyecta en su nombre, en un nivel laico, un violento e irónico contraste de connotación popular que completa la imagen de Rosario en el juego de inversiones que la novela establece. Frente a Rosario, o jardín de rosas, Fructuoso Arenas representa la afirmación y la negación simultánea de productividad. Malogrado, estéril. Una misma ley de contraste se ofrece en el nombre de Ramón Abalos, marido de Misiá Elisa. Débil, tras una fachada rotunda, este personaje desmiente, en la configuración literaria que adopta, el sentido de su nombre que apunta fundamentalmente a cualidades de guía y consejero.

Lourdes posee un nombre que es una advocación francesa de la Virgen María. Su forma más antigua es «Lorde», topónimo vasco que significa «altura escarpada y rocosa que se prolonga en cuesta». La obesidad rodante de la vieja Lourdes, su visión de la vida adquirida en audición de radionovelas y folletines, constituye la faz opuesta al puritanismo seco de su ama. Lourdes es un personaje homólogo a Andrés y opuesto a Elisa a pesar de la identidad que sugieren los nombres. El nexo con Elisa es de servidumbre y de acatamiento en su connotación de virgen degradada. Lourdes es una epifanía monstruosa y grotesca cuya función novelesca se explica por un mecanismo narrativo de inversión de lo que denota su nombre.

Serán las dos viejas sirvientas, Rosario y Lourdes, las que en su borrachera cumplirán y harán realidad la obsesión de Misiá Elisa al coronarla *reina y santa* la noche del día de su santo, en una escena demoníaca que culmina con la muerte de la nonagenaria en medio de una situación narrativa que en esos mismos instantes abarca el destino de todos los personajes: Andrés elige la locura como destino final. Estela y Mario huyen en la noche hacia cualquier lugar que los proteja. La crítica ha visto esta pareja como una posibilidad que la novela deja abierta hacia la redención. Sin embargo, el nombre Estela tiene una connotación religiosa de «virgen martirizada». Y es en el martirio donde Estela y Dora se identifican. Estela, fatalmente, recorrerá el camino de Dora, como también Mario quizá siga los pasos de su hermano ladrón. En síntesis, lo que une a tres personajes en una misma dimensión es la calidad de martirizados: Dora, Estela y

Andrés. El término es explícitamente señalado por el narrador cuando reconstruye la infancia del protagonista.

Desde otro punto de vista, hay nombres de lugares extraordinariamente significativos en la relación intratextual. Sólo destacaremos uno, el del Emporio Fornino. El emporio es el único nexo cotidiano de los Abalos con el mundo exterior. El vínculo por el vientre que se establece entre los solitarios habitantes de la casa y el almacén de abarrotes deja al descubierto una oposición que sólo se explica por la dinámica onomástica. En contraste con la maniática castidad de los personajes, «Fornino» está impregnado de un sentido absolutamente inverso. Proveniente de «Fornir», que significa «caluroso», el nombre del emporio se enlaza con una serie de términos como «fornición», «fornimiento» (provisión) y «fornicio», que significa «lupanar» en latín y «fornicación» en español. Todos los vocablos evocan, evidentemente, al nivel rechazado por los personajes protagónicos: el sexual, que, estando ausente en el plano del comportamiento cotidiano y escondido en lo más profundo del inconsciente, se hace presente de un modo absolutamente simbólico en el nombre del almacén que semanalmente provee a sus consumidores de artículos comestibles.

Creemos que la onomástica cristiana y la ley de contrastes por la que se rigen los nombres de lugares y personajes constituyen uno de los procedimientos más finamente elaborados por Donoso para lograr la plasmación ritual de un mundo en descomposición, cuyo sentido, paródico o trágico, es evidente ya en el mismo título de la novela: *Coronación,* pero coronación monstruosa, más bien corolario grotesco y demoníaco de la sucesión narrativa que antecede.—*RAMONA LAGOS (Universidad de Concepción. Concepción, CHILE).*

EL UNIVERSO POETICO DE CARLOS EDMUNDO DE ORY Y EL POSTISMO

Un estudio de la poesía de Carlos Edmundo de Ory sería incompleto sin el análisis de sus conexiones con la vanguardia postista. El postismo, uno de los verdaderos movimientos renovadores de la posguerra española, ha sido escasamente considerado como objeto digno de investigación por parte de los críticos que, salvo raras ex-

cepciones, han disminuido o ignorado su importancia histórica (1). Sin embargo, hoy sabemos que este movimiento tuvo un alcance cuyo impacto comienza a percibirse recientemente: Eduardo Chicharro, Angel Crespo, Gabino Alejandro Carriedo, José Fernández Arroyo, Félix Casanova de Ayala, Antonio Leyva, Gloria Fuertes, Francisco Nieva y Fernando Arrabal han dado testimonio acerca del influjo postista en su obra. El movimiento postista, que surgió a la vida pública en el año 1945 alrededor de las revistas *Postismo y Cerbatana,* fue fundado por Eduardo Chicharro, Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory. En su breve duración produjo una obra original y una estética penetrante recogida principalmente en cuatro manifiestos, en los cuales, tras definir sus conexiones y diferencias con anteriores movimientos de vanguardia (futurismo, dada, expresionismo y surrealismo), se proclama la rebeldía de la imaginación, el carácter lúdico de la obra de arte, la necesidad de explorar el mundo infantil (véase aquí la conexión con el teatro de Arrabal) y el valor rítmico y sonoro de la palabra como instrumento de liberación del subconsciente (2). Si bien su alcance como escuela fue limitado, la función última que desempeñó el postismo fue revitalizar la cultura y el arte de la España de posguerra en un momento en que predominaba una rígida censura, una preocupación por cánones formales del pasado, en particular el soneto (movimiento garcilasista) y orientación ideológica vinculada al mito imperial (revista *Vértice)* o angustia metafísica.

REALIDAD Y LENGUAJE

Para Carlos Edmundo de Ory el postismo marcó el comienzo de una aventura en la que se exploran los límites de la realidad y del lenguaje. Realidad y lenguaje son objeto no solamente de contemplación, sino resultado de un orden constantemente transgredido. En su diario recientemente publicado, Ory da testimonio de sus crisis espirituales que llevan aparejadas casi siempre una reflexión sobre el lenguaje, donde la sublimación (en el sentido freudiano) y reflexión o metalenguaje están siempre en relación conflictiva. Su creación tiende a lo mítico y se dirige a los orígenes. Si Fernando Arrabal en

(1) Félix Grande: *Apuntes sobre poesía española de posguerra* (Madrid, Taurus, 1970), páginas 17-21.

(2) Próximamente aparecerá en *Cuadernos Hispanoamericanos* mi ensayo «La vanguardia española de los años 40 y 50: el postismo», donde se estudian aspectos de la vanguardia postista.

sus primeros contactos con el movimiento resuelve su situación existencial o social en la creación de un sistema que muestra la imposibilidad de comunicación entre dos órdenes de cosas, el del hombre y el de la institución opresiva (véase *El Triciclo*, la obra más postista de Arrabal, donde la policía usa un lenguaje totalmente desarticulado e irrecuperable en términos de su sentido lógico), Ory, al violar las leyes lógicas de la palabra, busca un retorno a la totalidad desde el origen. La exploración del mundo de la infancia y su lenguaje, indicado ya en el primer manifiesto postista, está conectado en su obra a esta búsqueda de la totalidad. Ahora bien, la vuelta a los orígenes, como ha dicho Caballero Bonald, se halla íntimamente ligada a esa imposibilidad de futuro que fue parte esencial de la visión del mundo postista, impuesto por un establecimiento social, político y cultural cerrado. Ante este sistema sin salida sólo cabe el exilio, un autoexilio físico —Orly sale de España en 1953 y hoy vive en Amiens, Francia— o «introrreal», según expresión del propio Ory.

El mundo de Ory, como el de Arrabal, presenta un universo degradado. Sintomáticamente uno de sus libros de cuentos tiene por título *Basuras*, y la novela *Mephiboseth en Onou*, prohibida inicialmente por la censura en España y sólo publicada recientemente, ocurre en el recinto de un manicomio. Estas circunstancias acentúan el sentimiento de exilio, pues para Ory «somos todos extranjeros... nada cambia en nuestra condición humana de exiliados en el mundo: la patria está en otra parte, allí donde las fronteras están abolidas. Tenemos un gheto, la tierra» (3). Como contraposición, o más bien en coexistencia con esta visión degradada, el poeta busca la salvación en el lenguaje, que, si bien está formado de materiales pobres de la vida cotidiana, al integrarse en el texto poético, adquiere una dimensión mítica. Bajo el signo de eros el poeta rompe con un orden establecido e instaura otro nuevo basado en la palabra totalizadora o poética. Ello explica la atracción que siempre ha sentido Ory por los presocráticos y últimamente por las filosofías orientales, y en particular el budismo Zen; así, al encontrar en el poema la totalidad, el pasado deja de funcionar como aspiración nostálgica. Su poesía tampoco es visionaria en el sentido de proyección hacia el futuro; pretérito y porvenir se influyen mutuamente para formar lo que el poeta llama la *gestalt* del tiempo presente. «La posía —escribe Ory en su diario— se revela con la poesía [es decir, como texto] y todo Tiempo, Espacio y Naturaleza desaparecen, para que un soplo

(3) Carlos Edmundo de Ory: *Diario* (Barcelona, Ocnos, 1975).

sensible escale un mundo aislado de confianza, de consuelo, de pureza y de firmeza, sin que lo relativo a lo permanente, lo fugitivo, lo próximo, el ayer, el hoy o el futuro sellen nuestra experiencia pasiva y exterior. No, la poesía suprema es un fruto maduro que cae en el porvenir desprendido de las ramas de los mundos olvidados, del gran árbol de la metamorfosis, cada vez más lejano, y que se pierde en el bosque de los pensamientos y de las experiencias» (4). Degradación e ideal, o más bien totalidad mística, son las dos dimensiones en que se mueve la obra de Ory, poesía existencial en proceso de continua formación y con una gran preocupación por el lenguaje. Dentro de estos dos extremos cabe una gama extraordinariamente amplia en la que no falta el humorismo:

La corona que tengo en la cabeza
la soporto con gran resignación
Soy un rey desterrado en un retrete

No tengo pantalones y me escondo
debajo de mi cama muerto de hambre
Me alimento de muchas musarañas

La casa apuntalada de mis versos
es todo mi dominio personal
Y se orina mi alma por mis ojos (5).

Tampoco está ausente lo patético:

Mis manos son azadas de oro
con ellas cavo mi tumba
La vida es un canto de amor
La belleza un veneno oculta

La noche llena de bestias
En la luna duermen los pájaros
Sueño con mi infancia pura
Mi alma es un roto vaso.

(*Poesía*, 219)

Ahora bien, como en Baudelaire, ideal y existencia son aspectos de una misma visión que podemos caracterizar como trágica.

---

(4) Ory: *Diario*, p. 64.
(5) Carlos Edmundo de Ory: *Poesía 1945-1969* (Barcelona, Edhasa, 1970), p. 177.

La amistad de Carlos Edmundo de Ory con el poeta y pintor Eduardo Chicharro y el poeta Silvano Sernesi y la fundación conjunta del movimiento postista supuso para Ory el encuentro con una poética fuertemente formalizadora. A este respecto podemos ver la obra de Ory ligada a un ritual de superación, a un movimiento autogenerador en el orden del lenguaje cuya sustancia real (función referencial) queda supeditada al contexto poemático, es decir, a un orden de signos organizador de estructuras simbólicas: la casa, el mar, el ángel, la caída, etc. Esta escritura en constante movimiento, iniciada en zonas directamente relacionadas con la existencia cotidiana (abundancia de referencias a objetos de la vida diaria modestos o degradados) se transforma en una experiencia poética o visionaria. A nivel de las estructuras profundas, la poesía de Ory responde a una visión trágica, pues ante un mundo que se presenta sin futuro sólo cabe la respuesta de una escritura fuertemente ritualizada que subvierte y a la vez recupera el mundo (6). Por eso, las dos direcciones a las que apuntan los signos oryanos son los de ruptura y reencuentro, fragmentación y totalización.

La aventura postista proporciona a Ory vías de expresión a la vez que ampliación de su mundo interior. Así lo sugiere Chicharro después de conocer a Ory en un artículo publicado en *El Español* (Madrid, 10 de noviembre de 1945):

> Traté inmediatamente de acercarme a él y así le atraje a mi órbita y yo entré en la suya. Su mundo era aún muy estrecho, pero lleno ya de extraordinarias posibilidades... Mi mundo era un mundo grande y crecido... El mundo de la rebeldía de la imaginación... extraño y riquísimo con cuya entretela se forjarán los genios de Max Ernst, Harp, Picasso, Dalí y Bretón, y Aragón... Esto traía yo ¡cosas viejas! Pero fue lo suficiente para que el tierno poeta se llenase de visiones nuevas y abriese su ser a nuevas modalidades del pensamiento que han revolucionado su técnica...
>
> (*Poesía,* 267)

Estas palabras, reveladoras de la conexión del postismo con el surrealismo, indicarían el camino que iba a tomar la obra de Ory: generación de visiones nuevas y exploración de técnicas capaces de vehicularlas, desarrollando un mundo que estaba ya en germen en sus primeros poemas.

---

(6) Lucien Goldmann define la visión trágica como esencialmente ahistórica al faltarle su dimensión temporal: el futuro, y al no admitir más que una sola perspectiva temporal: el presente. *Le Dieu Caché* (París, Gallimard, 1959), p. 43.

Ahora bien, ¿qué rasgos presentaba la visión de Ory antes de su asociación postista? Ory en unas páginas de su diario que datan de 1944 con anterioridad a su encuentro con Chicharro, manifiesta ya un fondo trágico, de ruptura, que más tarde profundizará en su obra: *Quiero romper con el mundo...* ¿Dónde está quien eso dijo...? Lo decía, lo repetía: «Quiero romper con el mundo» *(Diario,* 15). Estas palabras referidas a *Misterios* de Knut Hamsun expresarán un aspecto fundamental de su universo en esta época confirmado por sus lecturas de «los [filósofos] pesimistas, los poetas de la soledad y de la muerte» *(Diario,* 16): la ruptura con la realidad que le rodea y la proyección de una visión desolada del mundo que en su primera época no queda compensada por la aspiración a la «totalidad». Este sentido de universo degradado en el cual se sitúa el poema como «superviviente de ritos escriturales antiguos» se revela ya antes de su aventura postista. En sus *Poemas de 1944* (7) vemos rasgos de lo que iba a ser el universo oryano expresado en la utilización fragmentaria de partes del cuerpo, por ejemplo, «Acabo de llegar a las rodillas/donde el caballo de la muerte piafa» *(Poemas,* 44), «Y en mis sueños se queman mis manos cada vez» *(Poemas,* 50), efecto de fragmentación expresado en los siguientes versos:

Son mis ojos mis ojos los mismos con que suelo
Vivir en mis tinieblas de alma ciega alumbrado
Tú todavía puedes ponerlos con cuidado
como pedazos de algo terrible en tu pañuelo

Y el vaso roto de mi cara pobre mío
de raro corazón que se ha gastado todo
de tanto hacer el mal y hacerlo bien

(Poemas, 80)

Los objetos cotidianos en estos poemas presentan un carácter degradado: «Navego solo en mi tabla roída/con una soga vieja de sangre» *(Poemas,* 61), «...y se levantan objetos caídos» *(Poemas,* 24). Todo ello indica que para Ory el mundo es el lugar desolado donde el poeta prosigue su aventura homérica y solitaria: «Mi carne soñolienta erra y erra» *(Poemas,* 24) llevada a cabo en el espacio del cuerpo, de lo físico, y que conduce a la destrucción o al vacío: «Carne que por ser mía se avecina al abismo» *(Poemas,* 36), «Mi carne es polvo y la tuya también» *(Poemas,* 25). El amor aparece ya como una de las fuentes, o quizá la fuente principal, de tensión de su poe-

---

(7) Carlos Edmundo de Ory: *Los Poemas de 1944* (Madrid, Colección Aguaribay, 1973).

sía (8) y se revela en los primeros poemas como obsesión destructiva [«que se levante muerta mi amante y venga a mí» *(Poemas,* 24)] o se presenta como un vacío tras un instante de plenitud:

Ahora ves que esto escribo mientras rompo
aquellos sobres con aquellas cartas
Sé mi gacela libre en el olvido
Muerta doncella de mi amor pequeño

(Poemas, 23)

El universo oryano en estos primeros poemas queda dominado por un tema arquetípico central: *la caída* que alcanza proporciones cósmicas (caer es palabra clave):

Un rostro en el olvido se me cae
De los dedos la luz también se cae
Del aire una paloma se me cae
Un llanto cae cae

(Poemas, 26)

Se caen estrellas ángeles y Dios

(Poemas 27)

De rabia pisoteó un ángel caído en tierra

(Poemas, 35)

Esta caída que biográficamente coincide con la lejanía del espacio de la infancia (el mar) es en definitiva, desde el punto de vista de su poética, condición generadora de la escritura. El mar constituye uno de los campos semánticos centrales del universo de Ory que genera imágenes como «peces que lloran por mi sueño» *(Poemas,* 16), «voz de arena y misterio» *(Poemas,* 17), y «...yo tengo el mar en mis orejas/Me dormiré en las olas de mi alma» *(Poemas,* 24).

Ahora bien, en este mundo desolado el poeta encuentra una tabla de salvación en la palabra, en el canto órfico (9): «Pero me queda el canto santo / Que eres mía canción / y esto me salva del suicidio» *(Poemas,* 38). La palabra debe de ser libre, o más bien, liberadora, destructora y a la vez generadora (como el amor) hecho de deseo infinito que transforma la materia en aspiración a lo ideal.

(8) Véase el interesante artículo de Jaime Pont «Carlos Edmundo de Ory o el deseo: del amor absoluto a lo visionario cósmico», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (289-90), pp. 238-54.

(9) Véase Maurice Blanchot: *Le livre à venir* (París, Gallimard, 1959), pp. 9-30.

Para que esta palabra viva, «la persona», el yo en su función social, debe ser superado. Por ello el poeta, al situarse fuera de los valores de la sociedad burguesa, se permite decir *la verdad* como se le permitía al bufón en la corte: «Contento púseme si me parezco / a mí mismo a mí mismo ahora mismo / Un clown perfecto, qué barbaridad» (*Poemas,* 38). En esta marginación el poeta establecerá el ritual de una escritura extremadamente formalizada (véase la preocupación técnica de Ory) para comunicar (*religare*) con el prójimo y el espacio de lo sagrado: «Dios como un loco escribe una carta a un poeta» «*Poemas,* 16). El poeta establece en la palabra sus rituales liberadores con respecto al mundo y comunicantes frente a lo sagrado: pues para Ory en 1944 aquél es «una ergástula de mariposas. Somos aves diminutas con inocentes alas ante lo incognoscible» (*Diario,* 17).

El postismo aportará a Ory una poética y posibilidades de ruptura con un lenguaje que codifica la realidad excesivamente restringida del orden burgués con su palabra ideológicamente marcada o conformista y estéril. A la vez Ory traerá al postismo una vitalidad lúdica; lo definirá como «locura inventada» y publicará en el primer número de la revista *Postismo* su «Soneto paranoico» que coincide en la fragmentación semántica con los rasgos ya apuntados en sus primeros poemas. Pero descubre además una nueva vocación por el lenguaje, por la magia de la palabra. Francisco Nieva da testimonio de esta obsesión verbal en los experimentos de escritura automática que se realizaban en el estudio de Chicharro, que, si bien tenían el propósito de liberar el lenguaje de sus estructuras lógicas, iban presididos por un ideal de rigor y forma (10). El postismo con su reivindicación de la imaginación del mundo infantil, con su carácter ritualista que exploraba valores rítmicos y semánticos, iba a ser un factor generador en la poesía de Ory. Además aparece en el primer manifiesto un rasgo que tendrá relación de afinidad con su poética, la creación de un universo cerrado: «Lo que no puede la imaginación es imitar o copiar... La imaginación crea mundos, y, episódicamente, en estos mundos, hechos e imágenes. Si el hombre domina con su imaginación los elementos que le rodean, con el tiempo llega poseer un mundo propio, rico en imágenes.»

El postismo que descubre a Ory una libertad de exploración de sistemas significantes —sonoridades, repeticiones, encuentros fónicos: «que onocrótalos de incendio / en la cratera de tierra» (*Poesía,* 244)— confirma al poeta en su concepción lúdica del texto. La visión desolada

---

(10) Carta (1977) de Nieva al autor de este ensayo.

de Ory se enriquece así con una dimensión dionisíaca que ya figuraba en sus primeros textos. Las exóticas ceremonias postistas en el estudio de Chicharro (11), la retórica del «poeta postista», figura totalmente inventada en todos sus aspectos, por ejemplo, recitaciones de textos en idiomas inventados, utilización de citas y autores inexistentes (a lo Borges), e incluso la utilización de técnicas publicitarias (*Poesía,* 262) fueron dirigidos a un impacto perfectamente calculado. Al margen de este lado humorístico, es cierto que el postismo sirvió para catalizar a una serie de poetas y artistas en una conciencia de grupo y de ruptura con el sistema de significaciones de la época. Ahora bien, si el postismo pone de relieve el registro lúdico, y en esto enlaza con el surrealismo, está directamente vinculado a la aspiración ideal, al hallazgo de lo inesperado, a la exploración del subconsciente y a la búsqueda de una totalidad en lo mítico: «Existe un "juego". Juego divino que ha existido en todo creador» (*Poesía,* 285).

El juego postista, como en Julio Cortázar, está ritualizado o formalizado; los símbolos tienen carácter repetitivo y le ayuda a revelar lo difícilmente expresable a la vez que le pone en contacto con lo sacro o se asocia al mundo infantil o al universo presocrático donde los límites de sujeto y objeto desaparecen, rompiendo al mismo tiempo su relación con el sistema de signos impuestos por una realidad cotidiana asfixiante. El juego al delimitar su propio espacio hace comunicable una visión del mundo coherente, papel que Johan Huizinga ve con extraordinaria penetración, refiriéndose a la función que desempeña en la cultura: «Encontramos que una de las características más importantes del juego es su separación espacial de la vida ordinaria. Se le asigna un espacio cerrado, ya sea material o ideal, aislado del ambiente cotidiano. Dentro de este espacio el juego prosigue dentro de sus propias normas. Ahora bien, la demarcación de un lugar sagrado es también una de las características de todo acto sacro. Esta necesidad de aislamiento para que pueda efectuarse el ritual es mucho más que meramente espacial y temporal. Casi todos los ritos de iniciación requieren una reclusión de los oficiantes y de los que van a ser iniciados» (12). Paralelamente podemos decir que si el texto tiene en principio un carácter comunicable, se origina en la soledad del acto creativo (13). El poeta delimita el espacio poético (sagrado) en la soledad o aislamiento de su escritura. De ahí que Ory encuentre en su época postista una posible salida a su universo cerrado en el movimiento

---

(11) Félix Casanova de Ayala: «Anecdotario y teoría del postismo», *Papeles de Son Armadans,* 104 (1964).

(12) Johan Huizinga: *Homo ludens* (Boston, Beacon Press, 1955), pp. 19-20.

(13) Véase Maurice Blanchot: *L'espace littéraire* (París, Gallimard, 1955).

autogenerador de su escritura, en la organización del juego, «mecanismo de análisis y síntesis, en ese ver y soñar, recordar y perder, soltar y ganar» *(Poesía,* 286). La escritura solitaria y nocturna, como dice Ory en el prólogo a su diario, se lleva a cabo en el difícil espacio imaginativo de un discurso que quiere ser poético y a la vez metalingüístico *(Diario* y *Mephiboseth),* pero que se inicia en el espacio cerrado de una realidad cada vez más interiorizada.

ESCRITURA E INTRORREALISMO INTEGRO

Aunque el postismo como movimiento tuvo una vigencia relativamente corta (aproximadamente tres años), su influencia se hizo sentir durante los años cincuenta. A este respecto podemos ver dos derivaciones que tuvieron lugar tras una ruptura traumatizante: 1) la llamada segunda época postista, principalmente alrededor de Crespo, Carriedo, Leyva, Casanova de Ayala y Fernández Arroyo (grupo al cual se vincula Fernando Arrabal) que crearon y colaboraron en revistas como *El Pájaro de Paja* (14), de fuerte influencia postista; *Doña Endrina,* y más tarde en *Poesía de España,* fundada en 1960 por Carriedo y Crespo, publicación esta última que derivara hacia un compromiso con la realidad histórica; y 2) orientación hacia un introrrealismo representado por Ory y exploración de espacios síquicos a partir de una postura existencial. Ory en declaraciones de 1950 contrapone el «introrrealismo íntegro» enfocado en el «drama interior» que surge de la situación del «yo en el mundo» *(Poesía,* 308) al realismo mimético que se propone reflejar la realidad externa o social. Su poesía no será confesional, ni romántica en el sentido de efusión sentimental. En ella la anécdota estará transformada, pues partiendo de la «conciencia sensual de las cosas» se dirigirá a lo mítico. Así, el poeta ya no será el ser errante en un mundo desolado y fragmentario como se manifestaba en los poemas de 1944, sino que será un agente integrador. Ory encontrará una estética totalizadora donde poesía y vida quedarán fusionadas en su respuesta al vivir diario. De ahí que escriba «tiendo a hundirme en lo vivo» *(Poesía,* 307) y que la poesía equivalga a «intensa expresividad vital» *(Poesía,* 309) porque «cuanto más a fondo se halla sumergido el hombre en la materia, tanto más ágil será el salto que le eleve a las estrellas» *(Diario,* 157). Al buscar la totalización de su universo, Ory afirma con más intensidad el espacio sacro de la escritura poética: «¿por qué no recordamos que vivimos en un siglo sagrado de fe y lucha

---

(14) Carlos de la Rica: «Vanguardia en los años 50», *Papeles de Son Armadans,* 109-10-12 (1965), pp. 3-15.

contra las tinieblas?» *(Poesía,* 308). Dios aparece en el panorama oryano en esta época de manera más obsesiva: «Me subsumo, me hundo en Dios / Me asimilo a su savia cósmica» (15). A la vez que establece su espacio poemático se propone romper con toda concepción dialéctica del arte, «Menos concepciones históricas, menos teorías cíclicas y mecanismo histórico!» *(Poesía,* 308), y se identifica con esa «otra forma de canto, anticoral, antidialéctico» *(Poesía,* 310).

Un somero análisis del poema «Espasmo», que data de esta época, nos da una idea de la evolución de la escritura oryana hacia el introrrealismo:

Cuando ese hombre soy de mil pestañas
y barro el suelo con mi enorme párpado
en mi alcoba de anzuelos extrañísimos
busco el olor del mar que tañe solo

Cuando ese coro de algas largas sombras
habita mi memoria despeinada
coincido ante las manos enanas del vacío
y comprendo el vaivén de las horas heridas

Una noche ceñida al fuego solitario
entregado al espasmo de la espuma imposible
soporto la inconsciencia del gran asombro que
me hace callar como un espejo negro

(*Poesía abierta,* 59)

Vemos en este poema dos campos semánticos en tensión:

A	B
mar	alcoba
anzuelos	suelo
algas	habita
espuma	ceñida
enorme	enanas
espasmo	

En el registro A vemos palabras con el componente semántico liberación-no límite. En el registro B domina el sema restricción-limitación-represión. Ahora bien, esta tensión que en los primeros poemas tendería a resolverse en favor de uno de los dos registros, aquí introduce un tercer campo semántico: interioridad. El eje semántico «mar»-«alcoba»-mar, asociado, como sabemos, en el sistema simbólico oryano a infancia y totalidad, y alcoba asociado a casa, a exilio y soledad crea-

(15) Carlos Edmundo de Ory: *Poesia abierta* (Barcelona, Ocnos, 1974), p. 62.

dora, queda mediado por una tercera red asociativa: «vacío», «espejo negro», «horas heridas», «inconsciencia», «memoria» que polariza la vivencia conjunta de mar y alcoba, espacio y tiempo pasado y espacio y tiempo presente en el espacio simbólico de la memoria y el dolor.

Con el introrrealismo Ory apura las posibilidades del postismo a la vez que profundiza su propio universo poético. Si bien su poética evolucionará hacia una escritura cada vez más simbólica, debe al postismo la libertad de su lenguaje, su función transgresora, su actitud contestataria, y el principio de una aventura existencial donde realidad y palabra al interiorizarse hallan el espacio generador. Entre la visión fragmentaria del universo y la aspiración mítica e integradora Ory encuentra su vocación por la palabra, la «fe en la salvación por medio del flujo eterno y verdadero del lenguaje poético».—*JOSE MANUEL POLO DE BERNABE (52-12 Woodlake Apartments. Albany, N. Y. 12203. USA).*

CINE ESPAÑOL EN LA ENCRUCIJADA

Diciembre suele ser el mes en el que habitualmente los llamados medios de comunicación social realizan los correspondientes resúmenes del año. La radio, la prensa, la televisión, dedican su espacio al estudio y la reflexión sobre las diferentes actividades humanas. El cine, como no podía ser por menos, ocupa un lugar privilegiado en tal menester. Así, durante los últimos días del pasado año, los críticos cinematográficos españoles repasaron la trayectoria de nuestro cine en esta temporada. La conclusión final suele ser casi genérica: el balance es positivo y el futuro esperanzador. Alguno matiza, otro discrepa, pero el tono general es ése. Se basan generalmente en el recuento de algún título que obtuvo la consideración mayoritaria y el consentimiento de los privilegiados. Tales títulos suelen ser coincidentes: *Cría cuervos, Pascual Duarte, Canciones para después de una guerra, El desencanto, La ciudad quemada, Las largas vacaciones del treinta y seis* y poco más. Se recuerda que los dos primeros obtuvieron premios en el festival de Cannes —lo que, al parecer, no había ocurrido nunca—, que la película de Saura triunfa en las pantallas parisinas y recibe el premio de la crítica del país vecino, que *Pascual Duarte* consiguió un sonoro pateo en algunas escenas consideradas «fuertes» por un público disconforme con la brutalidad de tales asuntos. Se nos repite que en la

película de Chávarri existe un intento de desmitificación de un poeta considerado oficial y, nada menos, que de la célula primaria del franquismo, o sea, de la familia. De la película de Ribas se asegura que es el proyecto más serio para la construcción de un cine catalán y la expresión colectiva de un pueblo. Del filme de Camino se alude a la temática bélica de nuestro desastre civil, de Martín Patino se alaba la intencionalidad del montaje y el patetismo de algunas escenas tan bien conseguidas. Si al autor del resumen le da tiempo y espacio, hasta llegará a ocuparse de Alvaro Forqué y su atrevida *La tercera puerta,* con lo que el panorama quedará más que completo. No podemos quejarnos: valores que se asientan y ejercen su magisterio ya universal, otros que se inician en el difícil ejercicio de la expresión cinematográfica, si bien es verdad que todavía no están maduros para decantar su estilo y desprenderse de las influencias aún no digeridas que entorpecen su personal visión del mundo contemporáneo. Jóvenes maestros que recibieron incluso un bravo por parte de determinado ministro francés. El lector español debe quedar atónito cuando finalice la lectura de dicho balance y se lamentará de no haber tenido conciencia de tanto acontecimiento histórico. Otro año estará al corriente de lo que suceda. Seamos serios y hagamos frente a las cosas con la necesaria y debida responsabilidad. Es cierto que la cinematografía española estrenó esos títulos el pasado año, pero no lo es menos que *Pascual Duarte* se pasó cortada, que Carlos Saura ya era un valor seguro en Cannes, donde había obtenido otro premio anteriormente, que a pesar del premio se le recibió malamente en el país —donde llegó a estar prohibida su presencia en televisión española—, que *El desencanto* tuvo problemas sin cuento a raíz de la actitud honesta que su equipo tomó en el Festival de San Sebastián, que *La ciudad quemada* sufrió trabas infinitas hasta que se autorizó su estreno, que *Las largas vacaciones del treinta y seis* fue censurada y así se ha visto, que las *Canciones,* de Patino, estuvieron años y años congeladas por la censura, llegándose a la kafquiana situación de que oficialmente no existiera tal película —y de ello puede dar fe el señor Thomas de Carranza, cuando ocupó el correspondiente cargo oficial—. Para qué seguir con la enumeración si los cargos son infinitos y demuestran, en resumidas cuentas, que ni el balance puede ser favorable ni el futuro esperanzador. Algo se ha conseguido con respecto a años anteriores, se afirma, no obstante. Por lo menos se han realizado esos títulos. Los filmes que hemos mencionado son el producto de francotiradores que a costa de muchos esfuerzos y un enorme riesgo personal consiguen la filmación de esas películas que, con todos sus defectos e inseguridades, son como oasis en el tremendo desierto que sigue siendo nuestra

cinematografía. A la Administración española le interesaba en aquellos momentos del festival de Cannes, por ejemplo, ofrecer una imagen de aperturismo y libertad conforme a los tiempos predemocráticos que el país vive. Todo ello sin exageraciones, pues ya hemos visto el bochornoso tira y afloja a que dichas películas fueron sometidas. Que además vinieron premios, pues tanto mejor. Mientras tanto en España los títulos extranjeros siguen sin llegar o llegan con tal retraso y en tales condiciones que ya a nadie interesan. Los que consiguen pasar la aduana son cortados, censurados, manipulados, doblados, peinados, evitadas las escenas peligrosas y casi me atrevería a decir que nuevamente filmados, pues al final no se sabe bien ni hay persona civilizada que pueda asegurarlo si es obra del director que la firma o de la comisión española que la ha visionado. El cine español se mueve y se muere en la más absoluta indigencia y en el más tremendo de los desasistimientos. Con una legislación que solamente atiende y entiende de los aspectos represivos para que el espectador continúe inmerso en el oscurantismo más atroz que se pueda pensar. Apenas hay cabida para la imaginación en unos límites tan estrechos. Corrían rumores de que la comisión de censura iba a desaparecer. Nuestro gozo en un pozo. No había tal cosa. Habrá, eso sí, una adecuación de dichos planteamientos a las urgencias que nuestra sociedad plantea en los momentos presentes. Y así el españolito podrá solazarse en la contemplación de los pechos y el culo de las actrices. Pero tampoco excesivamente, no vaya a ser que se acostumbre demasiado, y siempre que el guión lo exija. Hemos llegado a una sutilidad tal que, desde luego, es de admirar el cerebro de quien lo haya pensado. Ahora los títulos considerados «complicados» —algunos, claro— se ofrecen con algunos cortes —los que hagan falta— en salas especiales, con lo que se introduce un nuevo mecanismo censorial, el del número determinado de butacas. La confusión llega a tales límites que los críticos relatan esas escenas cortadas en sus críticas, con lo que el espectador puede hacerse una idea más completa del filme. Así pasan y pasarán naranjas, tangos y toda la fauna que haga falta. Y veremos todas las Enmanuelles habidas y por haber «en versión original completa con subtítulos en español». Por cinismo, que no quede. Total unos cortes de nada, qué más da. Vaya usted a hablar de la integridad de la obra del arte y del respeto a la libertad del espectador y otras monsergas, quedaría como muy molesto y con ganas de fastidiar.

En España, durante los últimos cuarenta años, hemos visto un cine, tanto nacional como extranjero, castrado y castrante, adulterado por un Estado que consideraba innecesarios el arte y el intelecto. Prostituido por unos productores que habían abdicado de sus obligaciones y

que consideraban el espectáculo única y exclusivamente como un procedimiento de ingresar dinero en sus arcas, sin plantearse mayores objetivos, ni falta que les hacía, por otra parte. Interpretado, dirigido y escrito por unos profesionales, la gente del cine, que habían perdido el sentido de la responsabilidad y la obligación moral que cualquier profesional debe plantearse como consustancial con su oficio. El cine se convirtió en un vehículo de propaganda y deformación de una sociedad y teoría muy concretas. Si en un primer momento prosperó un cinema de teléfonos blancos a la imagen y semejanza y mayor gloria del esquema musoliniano, prontamente se pasó a otro «histórico», en el que primaba la consideración de los valores patrios y las esencias eternas del hombre, en el que se ofrecía una peculiar visión de la historia de España, que evitaba todos los momentos conflictivos y delicados y en la que es ocioso decir la manipulación y el falseamiento, no ya de los contenidos interpretativos sino incluso y principalmente de los personajes, estaban a la orden del día. Todo ello estaba puesto al servicio de la reivindicación de la grandeza nacional y la creación de un espíritu de conquista y lucha contra los tradicionales enemigos de España. Fue toda una época. Toda una generación de actores, actrices, directores, guionistas, productores, decoradores, críticos y etcétera, se encargó de mantener el género, que fue alentado, potenciado, ayudado y creado por el régimen, al que le convenía en aquellos precisos momentos la existencia de una cinematografía de estas características en años en los que se trataba de la reeducación de todo un pueblo en una determinada mística y en la consecución de unos ideales ampliamente expuestos y defendidos. Ir al cine en esos años era casi el equivalente de la asistencia a un acto religioso o a un desfile militar. Al menos, así parece y tal es la impresión que la visión de aquellas películas ofrece. Pero los presupuestos ideológicos en los que tal cinematografía se apoyaba desaparecieron sustituidos por otros más acordes con la estrategia internacional de posguerra. Obviamente el llamado cine histórico pasó en un primer momento a un discreto segundo plano para, inmediatamente, dejarle morir sin ayuda ninguna. Tan artificialmente como había nacido, desapareció. Su lugar, empero, fue ocupado rápidamente y asistiremos a la proyección de un país en paz y orden. Son las inefables películas folklóricas que ofrecen un pueblo risueño y alegre, que nunca trabaja y que se afana en menesteres tan importantes como el cante y el baile flamencos, los toros y las mujeres guapas. En las que el obrero —por llamarlo de alguna manera— es dicharachero y el señorito ocurrente y apuesto y en las que tradicionalmente hay una auténtica escalada social por parte del personaje protagonista que, partiendo casi siempre de la nada, llega a las más altas

cimas del confort y la consideración. Todo sin perder el amor y el respeto de los suyos, a los que al final se llevará inevitablemente a vivir con él. Al tiempo que se insiste en la defensa de valores tradicionales, como la familia, el hogar, el pueblo frente a la ciudad, se abandona la épica guerrera, que había definido el anterior género, y se ofrece un esquema que, de algún modo, me atrevo a llamar «popular». Las heroínas como Aurora Bautista o Amparo Rivelles son mujeres del pueblo como las raciales Carmen Sevilla o Paquita Rico. Las sayas y hábitos por las batas de cola y el perfecto castellano por el acento andaluz. Decir «mi arma» en estas películas no solamente era de buen tono, sino casi imprescindible para que el espectador se sintiera identificado con lo que se le proponía en tales filmes. La virilidad de un Fernando Rey o de un Alfredo Mayo, cambiada por el gracejo de un José Nieto o la ambigüedad de un Luis Mariano.

Ya en años bien cercanos, en los del crecimiento económico y el turismo, en los de la emigración y la boina, en los de la sopa de sobre, el dominguero y el «seiscientos», en los de una sociedad que ha pasado de ser autárquica y aislada a consumista y la pretendida integración europea, en los que la camisa azul fue sustituida por la pulcritud de la camisa blanca de la tecnocracia, en los cuales nuestro pueblo fue, y es, tan testigo mudo y convidado de piedra como lo había sido anteriormente; en esos años, digo, hemos asistido a la creación de una fórmula cinematográfica que se ha bautizado con el nombre más bien insípido de «comedia cinematográfica española». Es el género de la represión sexual, en el que todos sus protagonistas masculinos son unos obsesos de aquí te espero, en el que una temática nueva, que líneas anteriores he señalado, tiene entrada en visión cómica y chusca. Dicen que se pretende la fotografía del español medio más bien hortera y despistado. Pero lo que se consigue, una vez más, es la realidad española desenfocada por el humor y la manipulación. Es posible que estos engendros cinematográficos sean los testimonios para el estudio sociológico de nuestra sociedad. Es posible, pero si falsos fueron los esquemas anteriores, éste no lo es menos. De lo que se trata es de que nos creamos las excelencias de ese sistema que alumbra seres siempre interpretados por Alfredo Landa, capaces de las mayores proezas cotidianas, sin perder la risa. De eso se trata. De que nadie pierda la compostura, y de que mientras persigue la extranjera, con la que inevitablemente no se comerá una rosca, el espectador se solace y olvide las tragedias cotidianas. La base del esquema será más bien escapista. Pero un escapismo grosero y sin gracia, en el que está ausente cualquier intento serio de crítica, crí-

tica que, por otra parte, no admitiría una sociedad como la nuestra y que, en el caso improbable de producirse, ya no sería la comedia amable que se pretende. A falta de otra cosa, y con un público alienado y el paladar estropeado, el género tuvo, y tiene, un éxito extraordinario. Tanto que alguno de sus títulos, diríamos que históricos y representativos, se ha puesto a la cabecera de las películas más taquilleras en la historia del cine español. Pero es indudable que hubo agotamiento, probablemente por abusar demasiado —y llegar a límites realmente sorprendentes— de la paciencia del público, que, de alguna manera, volvió las espaldas a tales filmes, que ya no conseguían el éxito que las anteriores habían tenido. Se pensó entonces en la decantación del género. Cuidando más las películas, poniendo mayor énfasis en la historia, seleccionando mejor las actrices, cambiando los rostros masculinos —y aquí la sustitución de Alfredo Landa por José Sacristán—, espaciando las películas e, incluso, utilizando directores que no se habían iniciado en el género y que vagamente podían definirse como autores de cierta preocupación expresiva y temática —como es el caso de Antonio Drove, entre otros—; teniendo muy presentes todos estos elementos se creó lo que se llama «la tercera vía», que astutamente se presentó como la pretensión de alumbrar un cine a caballo, o en medio, del que era muy intelectual y el descaradamente comercial. Realmente lo que se pretendía era la prolongación de la comedia anterior. He dicho que se presentó muy astutamente, pues se implicaba a un sector más amplio de público, que había rechazado y repudiado la otra fórmula, pero que no sabía bien, en un principio, de qué iba la cosa ahora. La visión de aquellas películas —como *Vida conyugal sana* o *Los nuevos españoles,* entre otras— confirmó lo dicho. Eran la prolongación del sainete de Landa. Pero la introducción de algún elemento nuevo —como el tan nombrado y apenas visto desnudo de Amparo Muñoz— y la referencia muy de pasada y levemente a algún tema de actualidad —como la corrupción o el adulterio, por ejemplo—, fueron motivos suficientes para creer que nos encontrábamos ante un nuevo invento, cuando en realidad no era más que otro escalón de la escalera, en el que quieras que no se había puesto nuevamente a un público que, en gran parte y a fuerza de la costumbre, se había vuelto dócil.

A lo largo de estas líneas hemos ido viendo como el cine español en estos años últimos ha ido siempre a remolque de la sociedad en la que se desenvolvía su actividad. Al servicio de unos intereses muy concretos y precisos, que se iban adaptando según los criterios que la coyuntura marcaba y cuyo único propósito ha sido la supervivencia

y el más descarado de los entretenimientos. La creación de toda una poderosísima moral oficial ha cristalizado en un código omnipresente que no sólo ha dificultado su desenvolvimiento, sino que se ha impuesto de una manera o de otra. Por las buenas o por las malas. Una Administración cuyo propósito principal ha sido la conservación de las buenas costumbres y la preservación de la sociedad administrada contra todo lo que se pudiera pensar que atentara su *status*, que lo transformara y lo modificara. Que tales criterios no son gratuitos, sino muy conscientes y meditados, es algo que debemos tener muy presente para el cabal y correcto entendimiento de la cinematografía española en todo este tiempo. Un cine que se ha visto forzado a desperdiciar talentos como Bardem y Berlanga —y no conviene olvidar que un título tan lúcido y atractivo como *Bienvenido Mr. Marshall* no fuera otra cosa en su principio que el encargo de una película con estrella folklórica dentro—. Una Administración que fue, incluso, capaz de apoyar y animar aquello que se llamó «el nuevo cine español» en la gestión de García Escudero, porque el país vivía días de liberalización y pasábamos por lo que se definió como «la primavera de Fraga», movimiento que fue como una especie de sarampión, pues pasó rápidamente, y del invento nunca más se supo, aunque de allí salieran nombres como los de Picazo, Patino, Diamante y otros, que posteriormete no sólo no habían de tener facilidades, sino todo lo contrario, como hemos visto en líneas precedentes. El cine español ha estado constreñido por todas estas manipulaciones y utilizaciones y apenas ha tenido un momento de respiro para plantearse qué tenía que haber sido si lo hubieran dejado ser —¿o recordamos el incidente increíble del Festival de Venecia con la película *Viridiana*, incidente alentado y creado por el embajador Sánchez Bella y que tantísimos disgustos causó y causa, ya que la película sigue invisible en nuestro país todavía a estas alturas?—. No, el cine español no ha disfrutado de libertad ninguna. Malamente se le pueden pedir responsabilidades. Pero ha habido también bastante consentimiento por parte de quienes tenían la obligación de luchar contra este estado de cosas. No seré yo tan ingenuo en pensar y escribir que el cine español, recuperando su libertad perdida, ha de ponerse de la noche a la mañana en cabeza de la cinematografía mundial. Ni lo creo ni lo espero. Pero lo que sí puedo afirmar es que será mejor o peor, ínfimo o sublime, pero al menos no tendrá más ataduras y mordazas represivas. Si luego nuestra sociedad es capaz de aceptar y digerir ese cine, eso ya es otra cuestión.

Se ha dicho que las grandes compañías americanas imponen sus gustos en España, lo que imposibilita la creación de un cine típica-

mente español. Creo que la primera parte de la afirmación es cierta y aquí triunfan los nidos del cuco, padrinos, maratonistas y todo lo que nos llegue. Pero desde la perspectiva americana, España es una parte más de Europa, del mercado europeo. En Europa asiste el público igualmente a esos éxitos yanquis, y eso no quiere decir que no exista un modo de hacer cine en Italia, en Francia, en Gran Bretaña e, incluso, en Suecia. ¿O es que acaso vamos a negar que Bergman sea europeo? No, el cine español no existe, porque no se ha querido en España que exista. Ni lo ha querido la sociedad española, ni lo ha pretendido el Estado. Conviene referirse al inevitable ejemplo de la filmografía de Luis Buñuel, como lo que podía haber sido el cine español y no ha sido. O a otros, como el que mencionábamos antes de Berlanga, que se marcha a Francia y rueda *Tamaño natural.* O a Carlos Velo, que desde Méjico establece el magisterio de su cámara. Sé que son pocos, pero los suficientes como para hacernos pensar en lo que podía haber sido si las cosas se hubieran desenvuelto de otra manera. El cine español ha estado ciertamente colonizado, y ha sido pedestre y de andar por casa. Apenas ha podido asomarse al extranjero —y no se me hable, por favor, de la dificultad idiomática—, porque difícilmente era soportable en casa, cuanto más fuera. Los productores echaron mano, ingenuamente, de la doble versión en el convencimiento de que el producto sería más viable. Dese una vuelta por cualquier capital europea y verá esos atrevimientos en los circuitos más ínfimos y detestables. Donde, al parecer, sí eran viables es en España. Y si no es así, que lo digan los gallegos que asistieron regocijados y sorprendidos a la versión europea de *Las melancólicas*, un error, intencionado o no, digno de una película de los hermanos Marx.

El momento actual del cine español, es, a mi juicio, muy significativo. Lo que sea de su trayectoria en el futuro inmediato dependerá en gran parte —más de lo que pueda pensarse— de las medidas que ahora deban ser tomadas. Detrás de los títulos que analizábamos al comienzo del artículo existe una industria raquítica y subdesarrollada —con las honrosas y personales excepciones que quieran señalarse, no muchas por otra parte—. La sociedad española actual se debate en medio de la incertidumbre y la confusión por la conquista de la plenitud de la normalización democrática de sus instituciones. Ese carácter de provisionalidad que el país pasa se refleja, como no podía ser de otra manera, en la cinematografía, igual que en las demás manifestaciones intelectuales y artísticas. Ahora bien, por lo que al cine respecta es indudable que la insistencia en fórmulas y esquemas periclitados demuestra la más absoluta ceguera y aleja-

miento de la realidad española de la hora presente. Ese nunca puede ser el camino para el establecimiento de una cinematografía en libertad. Señalar, a estas alturas, que la desaparición de la censura en todos los aspectos que aparece en la vida española no debe tomarse en un sentido simbólico, sino en la linealidad real que tal petición posee. Las ayudas y subvenciones que el Estado ha venido dando, de manera más bien arbitraria y múltiple —como puede ser la directa o en forma de premios y menciones del Sindicato—, deben ser controladas y repartidas por la propia gente del cine organizada en su correspondiente Sindicato democrático y libre, formado desde la base por todos los que de alguna manera se dedican a este menester. La interrelación entre cine y sociedad hemos venido viendo que ha sido absoluta, pero no puede seguir siendo una imposición de ésta sobre aquél. Es indudable que la futura inmediata sociedad española tendrá el cine que merezca, pero debe olvidar y marginar sus mecanismos represores —que los tiene, pues no hemos de culpar solamente al Estado— para que éste ejerza la crítica que no ha de entenderse como gratuita, sino como una necesidad para la normal convivencia entre todos.

Yo no sé —y no es el objetivo principal de este informe— cuál será la vía estética que la cinematografía española tomará en el porvenir. No sé si se inclinará por lo que llamaría expresividad europea —camino que, para entendernos, sigue la filmografía de Saura— o si recordará su vocación tercermundista, bien olvidada, y su proyección latinoamericana para entrar en una vía de la pobreza y la austeridad de medios. El triunfo de filmes como *La Raulito* y *Actas de Marusia* indica que la mentalidad española no está tan alejada de tales planteamientos. En cierto modo, *Pascual Duarte* sigue un poco por ahí, aunque no completamente. De todas maneras, creo que todas las escuelas son aprovechables y siempre se aprende algo nuevo. Más bien me inclino por creer que el cine español camina hacia una cinematografía española, pero al estilo italiano, con algunos directores célebres, una temática variada y una industria media de contenidos más bien difusos y estúpidos. Seguiremos imitando y copiando, y tardará mucho tiempo, muchísimo, hasta que podamos reconstruir nuestra personalidad histórica perdida, hasta que consigamos recuperar nuestras señas de identidad y el lenguaje que permita la comprensión y la comunicación entre todos.—*JOSE MARIA BERNALDEZ (Pablo Casals, 6, 7.° D. MADRID-11).*

EL PERSONAJE OYENTE EN LAS COPLAS A LA MUERTE DE SU PADRE, DE JORGE MANRIQUE

El presente trabajo trata de aportar alguna clarificación acerca de lo que llamaremos personaje-oyente en las *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre,* para lo cual han de ser establecidas antes, a manera de preliminares, unas precisiones en torno a la entidad de lo que denominaremos oyente.

En primer lugar, declaramos la total y absoluta no pertinencia del estudio sobre el oyente real que parta de la investigación del texto de las *Coplas,* dado que la personalidad del oyente (o lector) real, destinatario de la obra literaria, está siempre fuera del texto literario en que la obra consiste, como lo está el autor emisor o remitente de la misma.

Por el contrario, así como el oyente (o lector) real se encuentra siempre fuera de la obra en el mismo plano que el autor que le comunica o transmite un texto lingüístico literario (habitando ambos el ámbito real de lo contingente, en el cual puedan o no ser contemporáneos), de la estructura de toda obra literaria puede deducirse el concepto de sujeto de la enunciación o enunciador, y en correspondencia con él el de destinatario de la misma enunciación.

Decimos que el concepto de destinatario puede ser deducido de la estructura, lo cual significa que el oyente (o lector) que venga expresado explícitamente en el texto literario no puede ser identificado lógicamente con aquél, pues mientras el oyente del texto es un personaje que habita el mundo imaginario, cuya fisonomía puede ser contemplada en el mismo y por el mismo texto de ficción literaria en el que vive, el concepto de destinatario es un ente inmanente al concepto de estructura literaria, que hace que el texto literario aparezca ordenado en función de la idea de una recepción de la enunciación, por lo que es evidente que el concepto de destinatario o receptor se encuentra en el mismo plano que el de enunciador, que expresa el sujeto de la enunciación.

El concepto de receptor o destinatario y el personaje-oyente, aunque puedan ser captados en distintos niveles, ambos, implícita o explícitamente, están presentes en la obra literaria, en su estructura o en su texto, lo cual les diferencia del oyente (o lector) real.

El objeto de estas líneas lo constituye la descripción del modo o manera como está presente de forma explícita en el texto lingüístico literario de las *Coplas* de Manrique, el destinatario de la enunciación.

Es obvio que al efectuarse una enunciación resulta un enunciado.

Así, pues, si el texto literario de las *Coplas* es aceptado como un enunciado, producto de la enunciación cuyo sujeto es el enunciador (inmanente en la estructura), el destinatario o receptor que está presente de forma explícita en el enunciado, no puede ser otra cosa que un personaje, en relación al mismo nivel, con el sujeto de la enunciación también explícito en el enunciado que él mismo enuncia: a éste llamaremos personaje orador y a aquel personaje oyente.

Este personaje oyente debe siempre su existir a la presencia previa del personaje orador, ya que, a diferencia de éste, que existe siempre que *habla*, ya sea enunciándose a sí mismo (constituyéndose en sujeto de la enunciación enunciado), ya sea haciendo del personaje oyente el sujeto de su enunciado (o constituirse este personaje en destinatario o receptor enunciado de la enunciación), el personaje oyente, por el contrario, es creado siempre únicamente por la enunciación de la que es sujeto el personaje orador.

Recuerde el alma dormida,
abiue el seso e despierte
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando,
quán presto se va el plazer,
cómo, después de acordado,
da dolor (I, 1-9).

El destinatario de la enunciación enunciado en los versos precedentes, al cual, por venir enunciado en un texto de ficción literaria denominamos personaje oyente, está aquí presente bajo la calificación de *alma dormida.*

Este personaje oyente, *el alma dormida,* no solamente actúa como destinatario a quien dirige el personaje orador (aquí únicamente sujeto de la enunciación que *habla* dentro del texto, pero que inmediatamente se manifestará de modo explícito, enunciándose a sí mismo en primera persona en el mismo texto), las recomendaciones contenidas e introducidas por los imperativos *recuerde* y *abiue,* sino que además, al ser el personaje oyente el sujeto de estos imperativos, se da el caso de que no solamente cumpla la función de destinatario de la enunciación, sino que simultáneamente actúa también como sujeto de lo enunciado.

Es este personaje oyente, para decirlo vulgarmente, el protagonista de la acción (sujeto de lo enunciado) y a quien se insta por parte del personaje orador a dicha acción (destinatario de la enuncia-

ción), consistiendo en el presente caso la acción en *recordar, reaccionar, despertar, contemplar* y *meditar.*

cómo, a nuestro parescer,
qualquiere tiempo passado
fué mejor (I,10-12).

En estos tres últimos versos de la primera copla se prosigue la acción meditativa sugerida por el personaje orador al personaje oyente, quien continúa, por tanto, siendo a la vez que destinatario de la enunciación, sujeto de lo enunciado, aunque ya esta segunda función la comparte con el personaje orador, quien en el *a nuestro parescer* aparece incorporado a la meditación como sujeto también de lo enunciado, no pudiéndose distinguir uno de otro personaje más que a nivel de la enunciación como sujeto y destinatario.

Dicha unión y distancia en los niveles de lo enunciado y de la enunciación, respectivamente, son mantenidas en la primera mitad de la segunda copla.

(Pues si vemos lo presente
cómo en vn punto s'es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por passado)

para volver de nuevo en la segunda mitad, a figurar en exclusiva como sujeto de lo enunciado, únicamente el destinatario de la enunciación:

Non se engañe nadi, no,
pensando que a de durar
lo que espera
más que duró lo que vió,
pues que todo a de passar
por tal manera.

A continuación, prosiguiendo en la tercera copla, el *Nuestras vidas son los ríos* inicial, reanuda la asociación del personaje orador y del personaje oyente en un único sujeto de lo enunciado.

Esto significa no que ambos personajes se confundan en un plural de primera persona, sino que *el que habla* (personaje orador) y aquel *a quien se habla* (personaje oyente) aparecen asociados en aquello *de lo que se habla* (sujeto de lo enunciado), que no ha de ser confundido

con el concepto tradicional de sujeto de la oración, aunque con él coincida muchas veces, ya que de ser así habría de haber sido denominado sujeto *del* enunciado.

La IV copla es el texto en el que por primera vez y de manera ostensible se manifiesta únicamente el personaje orador, quien en esta ocasión asume él solo las funciones de sujeto de la enunciación y de sujeto de lo enunciado, estando ausente del texto el destinatario de la enunciación, que hasta ahora venía ocupando el puesto de sujeto de lo enunciado, bien solo, bien compartiéndolo con el sujeto de la enunciación:

Dexo las inuocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
non curo de sus fictiones,
que trahen yeruas secretas
sus sabores;
Aquél sólo m'encomiendo,
Aquél sólo inuoco yo
de verdad,
que en este mundo viuiendo,
el mundo non conoció
su deydad.

Va a ser en la copla siguiente, la V, en la que se reanudará el curso ordinario del enunciado en el que esté presente el personaje oyente, pues si bien en la primera mitad el *Este mundo* del primer verso y el *cumple tener buen tino* del cuarto, pudieran ofrecer cierta ambigüedad en principio, acerca de si es al personaje orador o al personaje oyente a quien hacen referencia, la segunda mitad de la copla, por medio del *partimos, nascemos, andamos, viuimos, llegamos, feneçemos, morimos* y *descansamos,* y toda la VI copla que comienza por el mismo *Este mundo* con que lo hacía la anterior, expresan otra vez asociados en un solo sujeto de lo enunciado al sujeto de la enunciación y al destinatario de la misma.

Y si bien esta asociación se ve rota momentáneamente por el imperativo *ved* que encabeza la VII copla, en cuanto que aquí el único sujeto de lo enunciado es el personaje oyente, se ve nuevamente compuesta a partir del segundo verso, con la adhesión del sujeto de la enunciación en un mismo sujeto plural de lo enunciado, con lo que los dos personajes, orador y oyente, existen como tales en el texto, hecho que no sucedía con el *ved,* que hacía existir únicamente al personaje oyente en cuanto que era el único enunciado, mientras el sujeto de la

enunciación quedaba implícito en este imperativo como el enunciador, concepto perteneciente a la estructura y no personaje expresado en el texto:

Ved de quánd poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traydor,
haun primero que muramos
las perdemos.

Con la primera mitad de la VIII copla se inaugura en el texto la serie de interrogaciones retóricas enunciadas por el personaje orador, que formarán bloque en el texto de las coplas XVI y XVII y que parece fueran a cambiar el primitivo sentido de la comunicación al dar paso a un diálogo, en el cual el que hasta ahora era el personaje oyente, en virtud del *dezid* a él dirigido por el personaje orador, se convierta a su vez en un segundo personaje orador y el que hasta el presente era el personaje orador se convierta asimismo en virtud del *me* expresivo de él mismo como personaje en un segundo personaje oyente, con lo cual se invertirían las funciones de sujeto y de destinatario de la enunciación establecidas en un principio:

Dezidme: La hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color e la blancura,
quando viene la vejez,
¿cuál se para?

Esto es así porque del *dezidme* del primer verso, en el *dezid* se enuncia al destinatario de la enunciación y en el *me* al sujeto de la enunciación, pero a nivel de lo enunciado ambos son sujetos de lo enunciado no como en el caso anterior de un sujeto plural de lo enunciado, en el que los dos personajes, orador y oyente, se encontraban asociados, sino como dos particulares, individuales y disociados sujetos de lo enunciado (por supuesto, hacemos caso omiso de que lo que nosotros venimos denominando personaje oyente en singular viene siempre expresado de modo general [I, 1] o plural, a excepción de una sola vez) (XVIII, 7).

La entidad del personaje oyente ha ido ganando presencia desde el comienzo de las *Coplas* hasta el momento: al principio comienza por

ser el destinatario de la enunciación sujeto de lo enunciado; inmediatamente, unido al personaje orador en una primera persona plural, sin dejar de ser el destinatario de la enunciación, parece participar en la función de sujeto de la enunciación que sólo al personaje orador compete; por último, en virtud del *dezidme* a él dirigido, parece que fuera a asumir, al *decir* una respuesta, la función de sujeto de la enunciación.

Naturalmente, esta entidad del personaje oyente de que hablamos es, sin duda, retórica, en cuanto que su existencia radica en la presencia en el texto del personaje *retor,* y así como al *¿cuál se para?* de la VIII copla, el personaje oyente no se transforma asumiendo la función de sujeto de la enunciación, al igual que antes (y aún más adelante en el texto), por la sola razón de ser enunciado junto con el sujeto de la enunciación en una primera persona plural no asumía tampoco la función específica del personaje orador, sino que, por el contrario, era éste el que le hacía compartir el protagonismo de sujeto de lo enunciado; sin embargo, el hecho de mantenerse de una u otra forma como destinatario de la enunciación y sujeto de lo enunciado, así como el de su promiscuidad con el sujeto de la enunciación, nos hace considerar su presencia en el texto de las *Coplas* como dato pertinente y necesario, tanto en una descripción como en una definición de esta obra de Jorge Manrique.

Esta tan absoluta proximidad del sujeto de la enunciación al destinatario puede ser una vez más reseñada en la primera mitad de la X copla:

Los estados e riqueza,
que nos dexen a deshora
¿quién lo duda?,
non les pidamos firmeza
pues que son d'una señora
que se muda:

Puesto que en el *nos dexen* del segundo octosílabo se encuentran enunciados una vez más el sujeto y el destinatario de la enunciación, la interrogación *¿quién lo duda?* (aunque también retórica, como en otras ocasiones), al estar de nuevo incluidos juntos tanto el sujeto como el destinatario de la enunciación, enunciados en la primera persona del plural del *non les pidamos firmeza* del cuarto verso, se ve seguida de una respuesta en la que se solidarizan ambos personajes, no obstante sea el personaje orador quien, como es lógico, hable al personaje oyente.

Prosiguiendo en el texto de las *Coplas,* encontraremos, sólo por un momento, en el *digo* del primer verso de la XI, al personaje orador disociado del personaje oyente, precisa y únicamente como el perso-

naje que habla, que acaba de *decir* la respuesta al *¿quién lo duda?* anterior y continúa *diciendo* en esta copla. Pero inmediatamente lo reencontramos asociado con el personaje oyente en el otra vez solidario *no nos engañen* del verso cuarto, para continuar ya así compartiendo ambos el sujeto de lo enunciado, en el *deleytamos* del octavo verso y en el *esperamos* del undécimo.

Esta misma forma solidaria de lo enunciado, en que se ven asociados el sujeto y el destinatario de la enunciación, se prosigue en la copla XII por los plurales *tenemos* (v. 3), *caemos* (v. 6), *corremos* (v. 8), *vemos* (v. 10) y *queremos* (v. 11), además de por el posesivo de varios poseedores y de primera persona *nuestro* (v. 7), en la XIII, donde se prolonga este *nuestro* (v. 1) y donde aparecen los plurales *podemos* (v. 4), *toujéramos* (v. 8) y *dexándonos* (v. 11), en la XIV por el *vemos* (v. 2), en la XV por los *dexemos* (v. 1), *vjmos* (v. 2), *dexemos* (v. 4), *oymos e leymos* (v. 5), *curemos* (v. 7) y, por el último, *vengamos a lo d'ayer* (v. 10), introductor de las interrogaciones que a lo largo de las coplas XVI y XVII que siguen, meditan juntos los personajes orador y oyente.

Esta continuada solidaridad en el sujeto de lo enunciado a lo largo de siete coplas se ve interrumpida en la XVIII, en cuyo séptimo verso el sujeto de la enunciación queda fuera del enunciado del *verás,* en el cual viene solamente incluido el destinatario de la enunciación, volviéndose de nuevo a reencontrar asociados en el *¿dónde yremos a buscallos?* (v. 10) de la copla siguiente, en el *conoscimos* (v. 2) de la copla XXI, y en esta misma copla, en el *non cumple que dél se hable* (v. 4), que por la forma impérsonal del *se hable* no muestra explícitamente en un individual sujeto de lo enunciado al sujeto de la enunciación, como el personaje que *habla* o personaje orador (cosa hecha en cuanto se sustituya el *se* por un *yo),* sino que, por el contrario, dicha forma impersonal *se hable* contribuye a mostrar, aunque encubiertamente, la solidaridad de un *hablemos* en el que el personaje que *habla* y el personaje que oye queden asociados de tal modo que se confundan, no como en el *vjmos* que le sigue inmediatamente en el verso siguiente, que aquí bien netos están *el que habla* (sujeto de la enunciación) y *los que vieron* (sujeto plural de lo enunciado, aunque *el que habla* sea *uno de los que vieron).* Por el contrario, el caso anterior del *se* hable es expresivo de una *ambigüedad* a nivel de lo enunciado, no porque no enuncie, como podría parecer, debido a su forma impersonal, a los personajes orador y oyente, sino porque ambos vienen enunciados, si no de una manera individualizada o de forma plural en un solo sujeto, sí vienen enunciados de modo general o impersonal.

Por último, es ya la copla XXIII, en la que un *vimos* (v. 4) continuador del *vjmos* ya comentado, expresa la solidaridad en un plural del sujeto y del destinatario de la enunciación, la que admite por última vez esta asociación, que sólo reaparecerá en el *dexónos* del penúltimo verso de la última copla y da fin, además, a la presencia en el enunciado del personaje oyente, cuyas funciones de destinatario de la enunciación y de sujeto de lo enunciado serán asumidas por *la muerte* en esta misma copla y en la XXIV que le sigue, pasando ya en la XXV la función de sujeto de lo enunciado a *don Rodrigo* hasta la copla XXXIV, en la que, desaparecido también el personaje orador, estos dos nuevos sujetos de lo enunciado, *la muerte* y *don Rodrigo,* toman para sí las funciones de sujeto y de destinatario de la enunciación sucesiva y alternativamente, por lo cual aparecen como los únicos personajes del texto desde la copla XXXIV a la XXXIX.

Pero una vez desaparecidos estos personajes, *la muerte* y *don Rodrigo,* que lo son de un relato (enunciado) cuyos verdaderos (dentro del ámbito de la ficción literaria de las *Coplas)* sujeto y destinatario de la narración (enunciación imaginaria de un personaje), no vienen lógicamente en él enunciados por estar fuera, reaparecen ya éstos, enunciados en el *dexónos* (última forma verbal de la última copla), como los personajes orador y oyente, esto es, como los verdaderos protagonistas de las *Coplas.*

ELEMENTOS EXTERNOS AL TEXTO LITERARIO	ELEMENTOS INTERNOS AL TEXTO LITERARIO	
	Estructura	Enunciado
Autor	Concepto de enunciador	Personaje orador
Oyente (o lector) real	Concepto de destinatario	Personaje oyente

MANUEL CABADA GOMEZ (Edificio Rías Baixas, 7.º Corujo. PONTEVEDRA-4).

AVENTURAS DE UN COLOQUIANTE CASI MUDO *

JUEVES 2

Pido al taxista que espere unos minutos y subo a esperar a Onetti para ir juntos al aeropuerto. Lo encuentro en su departamento ultimando el amontonamiento de medio kilo de equipaje. Viajará con lo puesto, un traje oscuro, comprado según me dijo de entre la ropa en serie de alguna galería comercial; a sus sesenta y nueve años, Onetti puede permitirse el prescindir del sastre; aún conserva, no sólo en su carácter sino también en su figura alta y recta y delgada, un vago aire de entre remoto adolescente y progresista militar inglés, ya canoso, pero comprometido a no encorvarse ante el ejército de la edad y el hastío. Su equipaje se extravía en el interior de una bolsa de mano. Al ver mi maleta (no es grande, pero no es su desdeñosa y frugal bolsa) me mira con ironía: como preguntándome si, en vez de dirigirme a una reunión en Pau por unos días, huyo de mi trabajo y mi mujer para instalarme en Puerto Rico o en Nueva Zelanda. En el taxi, ya camino del aeropuerto, haciendo cábalas sobre quiénes asistiremos al *Coloquio*, le digo al maestro que o mi capacidad de olfatear lluvia ha decrecido desde que abandoné la llanura manchega para ser ciudadano en Madrid o no faltará el notable novelista geométrico monsieur Alain Robbe-Grillet. Onetti me contesta algo. Lo que opinara Onetti sobre tan denonado agrimensor (recuerdo haber sentido la necesidad de, al leer hace años *La celosía,* ayudarme de una cinta métrica, un bloc de apuntes y un goniómetro) no será consignado aquí: estas páginas quieren ser una crónica, en ningún caso un muestrario de delaciones. Facturamos los equipajes y nos vamos a la cafetería.

Onetti, que aún no ha desayunado, se alimenta con dos tazas de café solo y un sorbo del vino de mi vaso. Este querido viejo sabio no ignora que no le voy a consentir que tome trago durante este viaje, y lo comienza, en consecuencia, amenazando con beber. Onetti lleva sin beber casi medio año. Las varias toneladas de pastillas para dormir que ha tomado en su vida, los dos o tres océanos de diversas modalidades del alcohol —con preferencia vino y *whisky*— que ha mandado hacia y contra sus menudos durante más de medio siglo y los diversos millones de cigarrillos con que Onetti viene burlándose del código judicial de las bronquitis y de las leyes de los enfisemas,

* Crónica —únicamente aproximada— del *Colloque International sur le Roman Contemporain,* celebrado en Pau durante los días 3 al 5 de marzo de 1978.

vapulearon, sin embargo, a su hígado de un modo, para decirlo con cierta cortesía, completamente despiadado. Hace meses, el hígado le dio un aviso. Más bien, un ultimátum. Ayudado del doctor Pérez Fernández, uruguayo como él, y de un profundo, casi conmovedor, amor incondicional a la vida que sorprenderá únicamente a quienes le conocen mal, Onetti dejó de beber. En estos meses ha engordado lo justo para sentirse bien, para recuperar el apetito, para ser descaradamente lo que fue siempre en forma clandestina: uno de los conversadores más compasivos y entrañables de que uno pueda disfrutar. Onetti el hosco, Onetti el estepario (¿pero los esteparios no son los hombres más afectivos de entre todos los solitarios?) no es sino una leyenda bien asentada en las capas reales pero iniciales de la estructura complejísima de su carácter. Cuando blasfema contra el cosmos, Onetti parece estar acusándolo porque éste no segrega la suficiente materia de perdón y de compasión. Ahora, por debajo de una sonrisa maliciosa, se manda un trago del vino tinto de mi vaso. Me doy cuenta inmediatamente de que con ese gesto acaba de ordenar las fichas sobre los cuadros del tablero y empezar la partida. Tengo que darle el jaque al mover la primera pieza, de otro modo no pasaría de ser un mero trasladador de los peones: con este jugador no se juega. Escucha, viejo sátrapa: desde que te conozco, jamás te vi tan fuerte, tan alegre ni inclusive tan guapo (no sé si esta última información es recibida en su sentido castellano o en su acepción porteña); sabes mejor que yo que eso se debe a que por fin te has puesto de novio con tu hígado. Respeto puntualmente todas las guerras civiles que se celebran en tu corazón. Pero tu hígado no es un ejército regular, sino un mero comando bastante desarmado, y no te voy a consentir que lo aniquiles con la artillería, los tanques y los bombarderos. En lo que dure este viaje, algún vaso de vino y chao: o perderás, al mismo tiempo, a un amigo, a un verdadero admirador y, si me apuras, a un discípulo. Este es mi testimonio y nada agregaré a él.

Vemos llegar a la cafetería a un recién afeitado Enrique Estrázulas con cara de resaca. Averiguamos que la noche anterior, menos orujo de Socuéllamos, ha bebido de todo: eso sí, bien rociado con vino, que es muy sano. Nos pregunta si sabemos quiénes más asistirán al *Coloquio* de Pau. Mientras le decimos que no, temo que se me vea en la cara el fantasma de Robbe-Grillet. Y en ello andamos cuando estamos a punto de perder nuestro vuelo a causa del mal funcionamiento de los altoparlantes o como quiera que se llamen esos ventrílocuos estereofónicos y espías. Sin embargo, pese a esa deficiencia, y como burla a mi inteligentísimo terror a viajar por todo lo alto (Estrázulas y Onetti me responden malvadamente que a ellos volar no

les da miedo, y los miro con una gran misericordia, como si fueran niños), poco después aterrizamos junto a San Sebastián. Ya nos está aguardando allí Gabriel Saad. Sólo lo conocía por carta. Ha sufrido recientemente dos intervenciones quirúrgicas y nos alegra de todo corazón verlo, abrazarlo muy fuerte. Habla con lentitud y dulzura montevideanas y por su cara asoma el rostro de su padre libanés. Con la alegría de ver sano a Saad, alegre a Onetti y a Estrázulas recuperado de su reciente y procelosa pítima, pienso: tres exiliados uruguayos; tres entre muchos miles; Europa tiene la obligación de tratarlos con hospitalidad. Gabriel, hospitalario, nos llevará a almorzar a un restaurante de San Sebastián, en donde me como una sopa de pescado enteramente digna del paladar del único ex agente de la CIA a quien yo invitaría a almorzar: Pepe Carvalho. Un par de horas más tarde habremos llegado a la «Cité royale» llamada Pau, capital de la Béarn. Por el camino, Gabriel Saad, el organizador de este *Coloquio* (y tendremos múltiples ocasiones de comprobar que su organización no habrá sido sólo eficiente, sino también enriquecida por su discreta pero constante camaradería; un ejemplo: para ahorrarnos unas supuestas molestias de los viajes en el ferrocarril, Saad nos ha recogido con su automóvil en el aeropuerto de Fuenterrabía, y allí nos volverá a llevar al finalizar el *Coloquio)*, nos invita a admirar las casas más hermosas que nos ofrece el recorrido, la privilegiada tierra del país vascofrancés, mientras Estrázulas dormita y Onetti, tieso, gruñe de tanto en tanto una especie de aprobación.

En el hotel Continental, donde tenemos reservadas habitaciones, saludamos a varios franceses que participarán en el *Coloquio*, Robbe-Grillet entre ellos. La imagen física del novelista minucioso me sorprende, me agrada. Esperaba encontrar una mezcla de funcionario del Ministerio de Agricultura (Sección Cartográfica) y de notario, con unas gotas de abogado de la acusación que tuviera todas las pruebas para condenar a la acusada (la novela anterior a Robbe-Grillet), y sin embargo quien estrecha mi mano es un hombre de gesto abierto, dueño de una figura un poco parecida a la de Rasputín —a condición, naturlamente, de que Rasputín hubiera sido menos voluminoso y de ningún modo temible.— Robbe-Grillet saluda con afecto a estos indecorosos castellanoparlantes (ninguno de los cuales habla francés), y en vista de la inutilidad de iniciar una charla (pues él, a cambio, tampoco sabe castellano), se derrama, más que se sienta, en una buena parte del cómodo tresillo del *hall*. Robbe-Grillet, en suma, goza de buena pinta humana. No se debe juzgar a nadie con precipitación. Está muy feo. Y en eso voy reflexionando mientras subimos cada cual a nuestra habitación para dejar pasar un rato antes de salir a cenar. No sé cómo

será la habitación de Onetti (la mía es espléndida, excesiva: va a ser inexorable aquí notar que duermo solo); creo que le ha sido reservada la mejor *suitte* del establecimiento; alguien ha deslizado por la administración del hotel la noticia de que Onetti es un futuro premio Nobel; en todo caso, advertimos que se nos trata con exquisita cortesía.

Lo dije: mi habitación es muy hermosa, demasiado hermosa para un soltero súbito. Extraigo música de un receptor de radio tras renunciar a deducir imágenes de un aparato de televisión. Sobre la mesa encuentro una bolsa de papel que contiene publicidad de Pau. Folletos redactados en enigmáticas oficinas de turismo. En uno de ellos Lamartine asegura que Pau «est la plus belle vue de terre, comme Naples est la plus belle vue de mer». Como decía mi maestro (cuando yo escribo «mi maestro» y no agrego ningún nombre en particular, debe entenderse que evoco a don Antonio), como decía Machado, «A las palabras de amor / les sienta bien su poquito / de exageración». Al día siguiente comprobaré que Pau es ciertamente hermosa. Para el argentino Bioyges (así le han puesto de nombre los perversos, no yo) Pau es, con Grenoble, una de las dos ciudades más hermosas de Francia. Bioy viene con frecuencia a Pau; se hospeda siempre, precisamente, en el hotel Continental. Este hotel aparece en un relato suyo de infortunado título («Todas las mujeres son iguales», o algo muy parecido), en donde un triste muestra su amor por una Margarita. Encuentro dentro de la bolsa estratégicamente colocada en lugar bien visible, además de elogios a Pau reforzados con fotos en color y un mapa del casco urbano de la ciudad, publicidad de los vinos de la región, relación de lugares dignos de ser visitados en estas tierras fértiles, una lista de los museos y monumentos de la capital de Béarn, una enumeración de sus parques y sus jardines, y la relación de los *servicios públicos más necesarios —que no omite la mención del* nombre y dirección de los cinematógrafos, casinos y *night-clubs.* Si supiera francés, en alguna de las sesiones del *Coloquio* tal vez me esperarían en vano: pero mi incultura me ayudará a no ser un irresponsable. Dicho y hecho: heme aquí ya leyendo la relación de los temas da las ponencias. Debo ahora repetir que la organización de Saad —articulada con la ayuda del profesor Gadeau— ha sido extremadamente inteligente: el programa no podrá ser extenuante (nueve intervenciones previstas y repartidas en cuatro sesiones) y será, sin embargo, tentacular y representativo: se hablará sobre la actual narrativa afroamericana, sobre la estructura narrativa en obras de Margueritte Duras, André Pieyre de Mandiargues, Juan Carlos Onetti y Augusto Roa Bastos; sobre el placer del lector de novelas; sobre la moderna

narrativa fantástica italiana; sobre la soledad de la novela y la soledad del novelista; sobre orden y desorden en el relato; sobre la mujer y la situación revolucionaria en la novela contemporánea, y sobre los fenómenos de dependencia, resistencia y autonomía en la novela latinoamericana, y habrá una intervención de De Mandiargues cuyo misterioso título («Narrateur?») contiene promesa y sorpresa. Nada, pues, de la siempre presumible monotonía de los congresos monográficos y nada tampoco del puntual aburrimiento de esas reuniones espectaculares en las que la proliferación de ponencias acaba, soñolientamente, por instalar la dictadura de un zumbido de moscardón. Este *Coloquio* promete ser vario, vivo y breve. Lo breve, si breve, dos veces breve—dice la paremiología, con muy poco que se le ayude.

Los invitados, además de los profesores y estudiantes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Pau, sumamos (y asistiremos casi todos) hasta veintidós novelistas, exiliados, profesores, poetas y otros forajidos. No sólo la cortesía: también un cierto deber informativo me invita a enumerarlos. El programa menciona al escritor *Jacques Almira,* premio Médicis hace dos años y muy cercano a las tesis de Roland Barthes; *Jean Andreu,* profesor de la Universidad de Toulouse; *Jacqueline Baldrán,* profesora en la Universidad de París III; *Rubén Bareiro,* el bondadoso amigo paraguayo a quien hace algún tiempo la policía de Stroesner arrebató de una clínica de Asunción, en pleno proceso posoperatorio, para llevárselo a la cárcel—y hoy profesor de lengua guaraní en La Sorbona—; *Olver de Leon,* profesor en París; *Enrique Estrázulas,* poeta y narrador uruguayo (acaba de aparecer en Sedmay un libro suyo sobre el cantor Alfredo Zitarrosa; lleva con él un ejemplar recién salido de las planchas); *Michel Fabre,* tal vez el máximo especialista francés en literatura afroamericana, que ha sido profesor en USA y lo es hoy en La Sorbona, autor de varios libros (algunos publicados en Estados Unidos) y traductor al francés de abundantes autores norteamericanos; *Mario Goloboff,* poeta, novelista y crítico argentino (hace ocho años que no lo veo, desde que pasó por Madrid; será alegre abrazarlo; triste también: en estos años su patria se nos ha llenado de sangre); *Jacques Leenhardt,* quien goza de la fama de ser el sucesor de Lucien Goldman en los métodos de estudio de la literatura; *Fernando Moreno,* profesor en Poitiers; *Juan Carlos Onetti* (los estudiantes franceses que acudan al *Coloquio* pueden ya conocer *El astillero,* traducido por Laure-Guille Bataillon, y *La vida breve,* en traducción de Alice Gascar); *Xavier Orville,* novelista martiniqués; *Nicasio Perere,* profesor en la Universidad de Nantes; *André Pieyre de Mandiargues,* curiosa e interesante per-

sonalidad literaria francesa; entre lo mucho que de él puede ser dicho, anotaré que obtuvo el premio de la Crítica en 1951 y el Goncourt en 1966 por una novela *(El margen)* que en castellano ha publicado la Editorial Mortiz; escritor vinculado al surrealismo, difusor puntual en Francia de la pintura y la literatura mexicanas, autor de diversos estudios sobre nuestro pintor Miró (el cual ha ilustrado a su vez algunos volúmenes de De Mandiargues); hace ya años, la Editorial Seix Barral tradujo al castellano la novela de Pieyre de Mandiargues *La motocicleta* (creo que hoy llevada al cine), una historia de sexo sadomasoquista en la que lo más sobresaliente no era, tal vez, la muerte, el adulterio, la motocicleta, la carretera y la exageración, sino quizá el estilo y una como disposición a considerar que «el sexo es una tumba abierta», opinión altamente bataillana que el cronista celebra no compartir ni en todo ni en parte, aunque, como se dice, allá cada cual con sus teorías y con sus gustos y a quien Dios se la dé San Pedro se la bendiga, que en cuestiones de ingle el catálogo es muy cuantioso y esta bién que lo sea, y al que le pique que se rasque, Sancho.

Más invitados: *Augusto Roa Bastos,* el gran narrador uruguayo hoy residente en Francia y del cual el lector francés dispone de dos libros traducidos, entre ellos *Yo el supremo,* la más compleja y densa —y sobrecogedora— de cuantas novelas han sido escritas en Hispanoamérica sobre el tema del dictador. *Alain Robbe-Grillet,* sobre cuya imagen literaria sería retórico insistir, ya que tanto la reciente historia literaria francesa como los mecanismos de la publicidad que la industria literaria gala maneja con pericia asombrosa han proporcionado opiniones para dar y tomar y hasta para poner en duda; fenómeno cultural, en fin, y, por así decir, insolente donde los haya (esto es un elogio), asombroso donde los haya (esto es a medias un elogio y a medias una bárbara interrogación) y, para muchos lectores iconoclastas (entre los que, sería inútil negarlo, se encuentra este cronista), persistentemente aburrido. *Alain Sicard,* director del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers; Sicard es el organizador de anuales seminarios de estudios sobre autores de la América de habla castellana; hasta ahora ha llevado a buen término cuatro seminarios sobre, respectivamente, César Vallejo, Augusto Roa Bastos, Pablo Neruda y Felisberto Hernández, y ahora prepara un nuevo encuentro de trabajo sobre Robert Arlt. *Saúl Yurkiévich,* poeta y crítico argentino y profesor en París VIII (será bueno encontrarlo de nuevo; la última vez que nos vimos, en Madrid, estuvimos a punto de morirnos de frío en una esquina, en medio de una niebla de invierno, mientras esperábamos un taxi que nos había madrugado Julio Cortázar

en castigo por nuestra cortesía: que no, ocupalo vos); de Yurkiévich se ha editado con éxito un libro de crítica de poesía en Barral Editores, y estos días aparece un nuevo libro suyo en Taurus Ediciones. *Sandro Zanotto,* profesor de literatura en Padua y, según muchos de sus lectores, uno de los novelistas italianos más interesantes de los últimos años. Y finalmente, el uruguayo organizador de este *Coloquio* y profesor en Pau, *Gabriel Saad,* y un guitarrista frustrado, autor de cosas, nacido en Mérida y recriado en La Mancha, y que se llama como yo y es yo mismo. Estaba también invitado y no pudo asistir el novelista francés Jean-Marie G. Le-Clézio, ausencia que es de lamentar; hay tres novelas de este sombrío, aterrado, rebelde y notable novelista traducidas al castellano (Seix Barral y Barral Editores) y su lectura sugiere que se trata del valor narrativo más sólido con que hoy cuenta la joven novelística francesa.

Como se ve, todo está preparado con acierto para que este *Coloquio* cumpla los objetivos que su organizador se propusiera: la confrontación de algunas investigaciones literarias, efectuadas por críticos y universitarios, con el testimonio directo de varios creadores diversamente representativos; la creación de un ambiente de estudio y discusión en el que se entremezclen los análisis de tipo panorámico, algunas investigaciones más elaboradas o localizadas, la presencia personal de varios narradores que en el mismo *Coloquio* podrán agradecer o puntualizar las opiniones que sus obras susciten, y el cuestionamiento, si procede, de todos estos trabajos y opiniones llamémosles profesionales, a través de la intervención de los estudiantes de la Universidad de Pau. Precisamente, una de las ponencias será propuesta y defendida por una alumna de la Facultad de Letras, la señorita *Anne-Marie Paquotte.*

Y bien: abandono todos estos papeles y bajo al *hall* del hotel a reunirme con Saad, Onetti, Estrázulas y un buen número de franceses: nos vamos a cenar. En la mesa del restaurante, la profesora Jacqueline Baldran tiene la gentileza de aniquilar el vago sentimiento de culpa que proviene de mi desconocimiento del idioma francés: habla conmigo en un correctísimo castellano. Después de comer de acuerdo con el rito del país galo (variedad, excelencia, abundancia), salimos a la noche y, unos en automóvil, otros en el coche de San Fernando —unos ratos a pie y otros andando—, nos encaminamos cada mochuelo a su olivo. Leo las páginas de una a la vez triste y divertida novela de Manolo Vázquez Montalbán hasta que el sueño me aconseja apagar la luz. Repito que este lecho es desmesurado para un solo cuerpo. En venganza, duermo atravesado, en diagonal, con un apacible rencor.

VIERNES 3

Tras un paseo por algunas zonas de la ciudad cercanas al hotel (sí: Pau es hermosa, los folletos de turismo exageran, pero no mienten) me reúno con Saad, Onetti, Estrázulas, para almorzar juntos. Onetti, sonriente, perverso, pretende que él y yo brindemos por lo que sea, pero con agua mineral sin gas: quiere hacerme pagar mi cuidado por su hígado condenándome a la abstinencia, aunque sólo consigue que yo beba casi a escondidas; cuando acabo de dar un sorbo al vino advierto que Onetti me mira con cejijunta, horrenda, irónica severidad. A las tres en punto estamos en la Facultad de Letras. Minutos después, Michel Fabre comienza a dar lectura a su texto sobre la producción narrativa afroamericana durante la más reciente etapa. Según Fabre, esta narrativa se caracteriza por un cierto abandono de los temas miserabilistas, temas habituales hasta, más o menos, el año sesenta. El novelista ya no maneja preponderantemente la imagen del negro bondadoso y marginado y ya no elabora una literatura meramente descriptiva y comprometida. Hoy la literatura afroamericana (Fabre destacará la producción de Ismael Reed) se beneficia de un notable despliegue de inventiva en la cual no es la menor de las aportaciones la de la incorporación de personajes inverosímiles o grotescos, a menudo con ciertas concomitancias con los protagonistas de los *comics,* si bien los autores no omiten establecer ciertas relaciones entre esta fauna de personajes y una atmósfera de contenido o de significado social. Los nuevos narradores incorporan también en sus obras la revivificación de antiguos mitos africanos, aunque no con afán de reivindicación de las religiones antiguas de las ya remotas culturas del continente negro, sino como elemento de expresión y aun de experimentación literarias. Mientras un alma caritativa contribuye, con su ayuda en forma de traducción, a que yo vaya reuniendo las líneas maestras de la ponencia de Fabre, reprimo mi deseo de dialogar con el autor sobre las relaciones entre estos desplazamientos literarios y la cordillera de tensiones, innovaciones, ironías, violencias y, en suma, renovaciones del lenguaje de *jazz* en los últimos lustros. Tal vez el camino seguido —y, en parte, abierto— por el *free jazz* desde, aproximadamente, John Contrane hasta nuestros días, y las innovaciones que Fabre señala en la narrativa afroamericana actual, posean orígenes o ambiciones comunes, semejanzas que no sería ocioso comentar. Pero, amigo Félix Grande, querido mío, fastídiate, no sabes francés, cierra la boca, siéntete inútil, miserable, te quiero.

Tras una discusión cuya brevedad más obedece al general asentimiento que a ningún tipo de desinterés por lo escuchado, Saad tra-

duce del italiano la ponencia de Sandro Zanotto. En el intervalo entre uno y otro tema hemos salido fuera del aula a fumar un cigarrillo en pie. Unas jóvenes estudiantes, viendo cercano al profesor Tuñón de Lara, me dicen que, a su parecer, es un hombre muy atractivo. Como Tuñón ya anda por los sesenta años y una opinión de ese tipo no puede ni debe molestarle (para ser preciso: una opinión de ese tipo no molesta jamás), llamo a Tuñón, nos saludamos, le transmito los saludos de José Antonio Maravall y, sin otra demora, le digo a bocajarro: «Tuñón: usted gusta a estas jóvenes. Me acaban de decir que no sólo es usted un buen profesor, sino también un hombre atractivo.» Charlamos durante unos minutos con esas jóvenes, aproximadamente adorables, y luego regresamos al aula. Ahora, Saad traduce al francés, directamente, la ponencia de Zanotto, que no pudo asistir. En ese texto se nos informa sobre las aventuras de la literatura fantástica italiana desde la caída del fascismo hasta nuestros días. Zanotto indica que este género narrativo, este género de expresión y de interpretación de la realidad, estuvo, salvo ocasionales entregas de Buzatti o Moravia, marginado en Italia durante los años que siguieron a la liberación. En parte, por una cierta europeización de la literatura italiana y, en parte, porque, tras la guerra, el neorrealismo como modo expresivo y la militancia política de buena parte de los escritores excluían este tipo de aventuras de la creación literaria. Señala la importancia de algunas revistas que intentaron abrir grietas en el compacto neorrealismo (en particular, una de ellas, *El Cafe),* pero que fueron, inexorablemente, sucumbiendo ante la fuerza, en cierto modo inmovilizadora, de la escuela predominante entonces. Sólo ahora, en los años recientes, la literatura fantástica italiana alcanza afecto entre los públicos, los editores, las publicaciones, los críticos. Las obras de Agusto Frassinetti, Antonio Delfine, Cino Bocazzi y, sobre todo, Italo Calvino están articulando un *corpus* narrativo lleno de inventiva y de fuerza. (Las obras de Calvino han sido traducidas al castellano por Alianza Editorial, publicadas en espléndidas ediciones y celebradas por la crítica. Mi amigo José María Guelbenzu no desaprovecha ocasión de recomendarlas. También yo la recomiendo desde aquí, aunque no sólo la parte fantástica del trabajo de Calvino, sino también ese excelente volumen de relatos que se llama *La especulación inmobiliaria,* en donde el viejo, no siempre bien tratado realismo, alcanza una espesura, una ternura, una tristeza y una humanidad pocas veces superadas en las literaturas europeas de posguerra.)

Ha acabado esta primera sesión del *Coloquio.* Sin saber cómo, me encuentro en una cafetería de estudiantes, en grupo con siete u ocho

jóvenes, todos franceses, menos el amigo Hugo, hispanoamericano, a quien conocí hace años, cuando comenzaba el éxodo de los uruguayos y llegaron a Madrid Alvaro, Fernando y Guido Castillo rodeados de sus mujeres y sus hijos. Ahora, años después, Hugo nos ayuda equidistantemente a mí y a los franceses (las francesas, pues son mayoría, y ahí me las den todas), ejerciendo de traductor paciente y fraternal. Hacemos planes para irnos todos a cenar juntos: Hugo, con una joven que aún no llegó, y nosotros revueltos. Para ello, yo habré de renunciar a una cena de los invitados al *Coloquio,* así como a ejercer una siempre recomendable cortesía. Como sé que quienes me quieren juntamente me entienden, y si no que corra de su gasto, acepto la invitación de estas muchachas y mando al diablo un festín en el restaurante O'Gascon, en el número 13 de la rue du Château. Sé que a la mañana siguiente, apenas me vea, Onetti me amenazará con enumerarle a Paquita todos los pasos de mi itinerario paralelo (¿o debo decir divergente?): decididamente, Onetti no me perdona el haber tomado —él— la resolución de convivir con su hígado. Su amor a la vida: eso es lo que no me perdona. (En efecto: al día siguiente me amenazará con toda suerte de rayos, tempestades y delaciones, pero con la misma cariñosa voz que si me estuviera diciendo: «Ché, varón; no le vas a enseñar a tu padre a hacer hijos.»)

De modo sistemático, azaroso y casi inverosímil, todo el mundo va desertando, cada cual absorbido por su destino, y me quedo solo con cuatro jóvenes muchachas, que me llevan a una pizzería, donde comemos, bebemos y —ay, milagro— hablamos sin parar. Con las suficientes palabras de castellano que ellas conocen y las insufientes voces francesas que yo me atrevo descaradamente a pronunciar —mal—, hablamos durante horas nada menos que de la vida. De algún modo enigmático, conseguimos dialogar sobre cuestiones que no aparecen habitualmente en los titulares de los diarios. Compruebo una vez más que el sentido más hondo del lenguaje está en su música, y que la música se entiende casi siempre, camina casi siempre, a poca ayuda lógica que le sirva de carburante. Y, en fin, tras planear por y hasta quizá profundizar en varios temas, sospecho que debo mostrarme «español», siquiera durante un instante, y como no tengo a mano una guitarra ni un traje de luces ni una edición de los textos del Pacto de la Moncloa, tomo la mano de Marie-Dominique y le digo la buenaventura. Le prescribo ciertos deberes, desgrano algunas recomendaciones —no ignoro que ello es poco ortodoxo— y le auguro todo tipo de venturas: la fortuna, el azar, el destino, el futuro, la felicidad, todo, todo es cómplice suyo. Para que esta lluvia



Juan Carlos Onetti



Alain Robbe-Grillet, André Pieyre de Mandiargues y Jacques Leenhardt



Michel Fábre, F. G., Rubén Bareiro, Jean Andreu, Jacqueline Baldrán y Anne-Marie Paquotte

de invenciones sea más verosímil, la amenazo con un accidente (de carretera), allá por los cuarenta, pero sin consecuencias lóbregas. Cuando la madrugada invita a los dueños de la pizzería a sugerirnos con amabilidad terminante, casi proterva, que debemos abandonar el local, mis cuatro esquinas (Marie-Do, Maïtena, Beya y Martine) me acompañan hasta la puerta de mi hotel.

SABADO 4

A Estrázulas y a mí nos llevan en un auto a la Universidad. (Onetti no viene. Viernes, tarde: Onetti dice estar cansado; se queda en el hotel con un kilo de policiales en francés. Sábado, mañana: Onetti no saldrá de su cuarto hasta que, al mediodía, Saad le busque para almorzar. Sábado, tarde: la intervención de Onetti en el *Coloquio* está anunciada con el título «La soledad de la novela y el novelista». ¿Hablará Onetti? Este hombre de genio, extraordinariamente tímido, que dio su primera conferencia pasados los sesenta años de su edad, y eso tras una epopeya de negativas, chantajes, dilaciones, ¿hablará realmente esta tarde? Para averiguarlo, lean el próximo, apasionante, estremecedor episodio.) Voy alegre. Anoche habrán llegado Yurkiévich, Bareiro, Goloboff (llegan con un día de retraso porque vienen de otro congreso, éste celebrado en Toulouse y dedicado a temas latinoamericanos, donde han intervenido Cortázar y Roa Bastos; es hermoso ver cómo los medios culturales franceses se ocupan de las actividad de nuestro idioma y es hermoso también comprobar cómo no todo esto sucede exclusivamente en París, cómo la descentralización cultural obtiene buenos resultados); anoche habrán llegado estos amigos. No los he visto aún y ya me siento más acompañado; no sólo la amistad: sencillamente su recuerdo y su inminencia son vitalizadores. Cosa que me resulta doblemente oportuna, después de haber dormido la mitad de lo que mi cuerpo, a su manera, dice necesitar.

Cuando me acomodo en uno cualquiera de los asientos libres del aula, Jacques Almira (su tema: «Contre une littérature de recherche. Pour la recherche d'une littérature de plaisir») está desarrollando una defensa del placer de leer. Nos recuerda, sin enojo, pero también sin abuso de compasión, cómo durante un tiempo obtuvo demasiado aprecio el aspecto meramente experimentalista de la obra literaria; nos recuerda que esto se consideraba como síntoma de calidad en un relato, cómo en ciertos círculos la obra literaria era valorada y aplaudida de acuerdo con su progresivo alejamiento de los públicos

que no gozasen de progresiva especialización. Almira, sin por ello reivindicar la producción de una literatura populista, sostiene que es necesario, en nombre precisamente del placer de leer, abandonar siquiera en parte el afán excesivamente experimentalista en la novela, en el relato, recuperar la resonancia sensual del «Erase una vez...», desconfiar, en fin, de que el bostezo que suele provocar el experimentalismo *per se* sea realmente decisivo en la historia de la literatura. Estaba visto que una protesta tan, por así decirlo, revolucionaria (y, por así decirlo, reconfortante) había de poner un alacrán en el culo de Robbe-Grillet y de su gran admirador Jacques Leenhardt, los cuales casi monopolizan la discusión posterior a la exposición de Almira. La discusión es dilativa y viva; Robbe-Grillet y Leenhardt sostienen la utilidad y aun la necesidad de la experimentación profunda, en lo cual, si no he entendido mal, todos estamos más o menos de acuerdo, pero sin confundir la experimentación con el aburrimiento (en mi pueblo, los campesinos lo expresaban mejor: «Amigos, pero el borrico en la linde.»); un barbudo en quien no alcanzo a reconocer a Mario Goloboff señala que las palabras son la fundamental realidad de la obra, lo que le vale una mirada cosmogónicamente aprobatoria de Robbe-Grillet, y etc., etc. (Anoto, entre paréntesis, que a lo largo de este *Coloquio* y, en general, a lo largo de los últimos años, la jerga crítica usa hasta el abuso de las palabras «escritura», «texto» y «discurso»; ya sé que representan a tres momentos más o menos diferenciados de esa actividad —emocionante, creo, lo cual viene a decir *emocional*— que antes llamábamos la creación literaria; ya sé que son precisamente los franceses quienes con mayor propiedad utilizan esos vocablos, si es que no son quienes los han puesto en rodaje; y ya sé que esas voces suplen, con buen gusto y quizá sin notoria pérdida expresiva, a los vocablos que antes nos servían para entendernos todos: literatura, escrito, página, frase, redacción, relato, etc.; vocablos quizá no tan precisos, pero que sugerían la participación del escritor, su presencia más o menos cálida, en la operación de producir obras de arte —o dicho todavía con más incertidumbre: en la actividad de comunicar concepciones del mundo. En fin, tal vez sea injusto o parvulario por mi parte, pero el hecho es que la frecuencia con que hoy resuenan la palabra «escritura», la palabra «discurso», en los debates sobre literatura y en las columnas de las publicaciones especializadas, me resulta un poquito estomagante: no se trata ya únicamente de que, muy a menudo, al oír nombrar *discurso* al relato o al modo de expresar, me suelo preguntar qué palabra servirá ya para definir al discurso propiamente dicho, a la pieza oratoria que antes llamábamos dis-

curso, sino de que muy frecuentemente estas voces parecen pronunciadas o escritas *contra* el lector llamémosle común, como ignorando o desdeñando el hecho de que en literatura existe algo más que la jerga crítica. Una jerga crítica no ya especializada —inevitable es que lo sea—, sino algo parecido a esteticista, algo así como medio elitista o elitista del todo, y que está amontonando barreras de incomunicación entre la actividad crítica y los lectores a quienes, con diabólico atrevimiento, he llamado comunes —de igual modo que la producción de una literatura superexperimentalista no parece buscar en el lector otra cosa que su gesto de volverse de espaldas, creo que en legítima defensa. Pero este asunto, bien se ve, no es tema para ser agregado de manera casual en esta crónica, sino asunto de texto aparte, de alargada y enjundiosa escritura, de más fino discurso. Cierro, pues, el paréntesis, con la remota esperanza de que los popes del estructuralismo no vengan a meterme preso y a grabarme a fuego las palabras *Tel-Quel* sobre mis magros lomos.)

Y me encuentro de pronto en el restaurante O'Gascon, abrazando a Yurkiévich, a Bareiro, reconociendo al fin en el barbudo de hace un rato nada menos que al amigo Mario Goloboff, y a su mujer en una argentina muy linda, hablando con ellos y con otros hispanoamericanos no diría yo a gritos, pero sí de manera una miaja ensordecedora. Una cosa que obviamente nos distingue de los escritores franceses es que hacemos más ruido. Que el lector no tome esta tan simple indicación como una metáfora. Creo que lo que esto prueba es que estamos más escasamente educados. Pero de ello no me siento culpable, mientras trato de recibir en buena onda los gritos de un amigo del otro lado de la mesa o de mesa distinta, o mientras voceo algo a un amigo a quien el vocerío convierte ya en lejano. Y así, pian pianito pero *in crescendo,* intercambiamos información, noticias, anécdotas, opiniones. La constante más testaruda de esas charlas: las dictaduras iberoamericanas. A quién más, a quién menos, en estos años le han asesinado unos cuantos amigos o algunos conocidos. Nos contamos qué hacemos, qué escribimos, qué libros hemos publicado, a quién han detenido, quién desapareció, y nos vamos pasando las botellas, mientras de vez en cuando el avieso Onetti me mira levantando su copa abarrotada de agua mineral y sonriéndome, con lo cual me siento feliz: es verdaderamente espléndido contar con el cariño de un maestro endemoniadamente abstemio.

¿Hablará el maestro Onetti esta tarde? Camuflado entre el público que ahora rebosa el aula, Onetti escuchará acorazado en su impenetrable silencio las intervenciones sucesivas y consiguientes discu-

siones. En un descanso del *Coloquio,* una joven francesa, tímidamente, afectuosamente, se acerca a Onetti a preguntarle si hablará esta tarde; cuando Onetti le responde que no, la dulce ingenua inquiere si es que se encuentra desanimado o fatigado; Onetti, con su mirada tierna y su voz de coraza, le replica: «Mire, joven: hace setenta años que me encuentro desanimado y fatigado.» A todo esto, ya ha leído su ponencia Gabriel Saad. En ella estudia con minuciosa penetración algunos aspectos de los diversos pero también concomitantes sistemas técnicos en que se apoya el tejido narrativo de *La vida breve, Moderato cantábile, La marge* y *Yo el supremo.* Desentraña la astucia narrativa de Marguerite Duras, la secreta eficacia de una letra (la letra *efe)* en la novela de Pieyre de Mandiargues y, en fin, repasa la importancia de lo que los pintores llaman *cocina* en el proceso de elaboración de las cuatro novelas estudiadas. La discusión posterior es viva y en ocasiones algo tensa, sin perder su cordialidad. A estas alturas ya sé que Onetti no va a hablar. Milagro que haya sido capaz de asistir al análisis que de una de sus obras ha efectuado Saad. Onetti, probablemente, siente que haber permanecido ahí, entre tanta gente, mientras hablaban de él y discutían sobre sus libros, es una especie de exhibicionismo, es una falta de pudor: quizás únicamente la vergüenza le ha impedido correr abochornado y desaparecer saltando por entre los asientos, los estudiantes, los paraguas. Pero ya no hablará. Lo sé. Hay demasiada gente. Hay el doble de asistentes que en las sesiones anteriores. ¿Porque es sábado? ¿Porque hoy intervendrá Robbe-Grillet? ¿Por puro capricho del azar? ¿Porque ahora habla André Pieyre de Mandiargues? El erguido y aristocrático escritor ha tomado la palabra (no trae el dictado de los folios, ni siquiera el apoyo de unas fichas) y, con buen humor, habla de la universalidad del relato, lo defiende como si más que un género literario fuese una especie viva entre animal o cosa, un componente de la remota, presente e inacabable sustancia de la antropología, y también un derecho. Evoca la Biblia y asegura que siempre habrá relatos, que jamás desaparecerán los narradores; que, en suma, el hombre es narrador.

A Pieyre de Mandiargues sucede Robbe-Grillet en el uso de la palabra. Tampoco éste va a apoyarse en notas, también él improvisa. O al menos improvisa la expresión, o el texto, o el discurso, de cuanto había premeditado. Habla con soltura gestual, con fluidez; sabe comunicarse. ¿Y qué viene a decir, aproximadamente? Ya anoté más atrás que la imagen física de Robbe-Grillet es simpática, que es un hombre de buen talante. Debo agregar ahora que el Robbe-Grillet escritor no ha dejado de ser presuntuoso. Entiéndanme, por

favor: no tengo absolutamente nada contra este ingeniero francés; el hecho de que hace años me aburriera con sus novelas no ha dejado en mí secuela alguna; no le guardo rencor. Por el contrario, repito que me cae bien su desenvoltura, su manera de no guardar las formas al sentarse —al derramarse— en los asientos, su dominio de la situación, y hasta la inteligencia y la vehemencia socarronas con que defiende sus teorías. Lo que no puedo compartir son sus teorías, y nadie será tan desmesurado como para condenarme simplemente por disentir, ya que habíamos quedado en que somos demócratas. En síntesis, Robbe-Grillet dedicará su charla amena y sus amenas y a veces brillantes intervenciones ulteriores a autoproclamarse modestamente hombre de genio. Desarrolla la idea de que toda transformación artística provoca un rechazo inmediato por parte de los públicos de la época. Tras la precisión de un asistente, en el sentido de que ahora apenas se lo lee, Robbe-Grillet —que ya debe de haber respondido más de una vez a tan lógica grosería— dice que su propósito es el de incomodar al lector medio, que no teme aburrir; que, por el contrario, el aburrir es uno de sus propósitos como escritor. Nada que contestar, excepto felicitarlo por la cuantía con que a veces alcanza sus propósitos. Añade que pretende inventar a su propio público. Como no hablo francés, no puedo precisarle que eso supone cierto afán genocida, y que no sé si conseguirá abolir a cuantos en el mundo leen, y ello para crear en seguida y como de la nada, a manera de Dios, un público lector distinto. Para ilustrar lo que él supone una constante (el rechazo de todo renovador por parte de sus contemporáneos), Robbe-Grillet recurre a la mención de Bach, Beethoven, Wagner, Balzac (tengo para mí que Balzac no debe de entusiasmar a Robbe-Grillet, aunque acepto que puedo estar mal informado). Sí; nos recuerda que Beethoven no fue en su tiempo comprendido. Aparte de que no estoy enteramente de acuerdo con ese diagnóstico, siento un escalofrío al pensar que en el siglo XXI Robbe-Grillet puede ser considerado como un Beethoven de la literatura de la época actual, y que nosotros, miserables, habremos cruzado a su lado sin consentirnos la adoración debida al genio, al renovador, al gigante. ¿Cómo es posible estar tan ciegos? En definitiva, viene a resumir Robbe-Grillet, para él lo importante es no satisfacer la expectativa del lector: se podría agregar que en esto triunfa casi siempre y con cierta rotundidad. El debate, esto era presumible, resultará agitado, vivo, en ocasiones divertido, lleno de precisiones y contraprecisiones. Leenhardt dirá que la charla de Robbe-Grillet le ha dejado sin voz, completamente deslumbrado. Goloboff apostilla que hay autores permanentemente subversivos, perpetuamente sorprenden-

tes. Robbe-Grillet, en fin, reivindica su voluntad de no ser leído. Quiero precisar que de ningún modo esta postura recuerda, en el caso de Robbe-Grillet, a la fábula de la zorra y las uvas. Cuando el autor francés razona esta propuesta, es, sin duda, sincero, y en ningún momento da la impresión de un hombre a quien incomoden las precisiones más o menos afortunadas ni más o menos agresivas. El saber que sus libros aburren no lo convierte en rencoroso, y hasta la misma estructura de sus teorías sobre la soledad, el rechazo, la experimentación, resulta, si no convincente, por lo menos expuesta con suficiente fuerza de gravedad. Simple y sencillamente, Alain Robbe-Grillet escribe, a conciencia, para aburrir. Su posición puede parecernos devenida de otra galaxia, o absurda, atrabiliaria, pintoresca, todo lo que se quiera. Pero sería disparatado el negar que Robbe-Grillet es estimulante como conversador; y, en tanto que autor que se ha impuesto a sí mismo la misión de aburrir, Robbe-Grillet es un triunfador. Digo esto sin ironía, aunque ustedes, malvados, no lo creen. Por último, insistiré de nuevo en esto: sería desvariado suponer a un Robbe-Grillet amainado por su anómala posición dentro de las constantes del mundo literario, un Robbe-Grillet a quien fuera posible asestar, como una bofetada, un golpe de misericordia; por el contrario, en Robbe-Grillet hay algo más que altanería: hay vitalidad, humor, relajación incluso. Que esa vitalidad adopte en sus libros los imposibles rostros de la geometría es ya otra cuestión. El no es que no parece infeliz, sino que parece feliz. Y además, he aquí un hecho: de un modo o de otro, suscita atención, discusión, movimiento. Incluso, como se ha visto, en esta crónica. Cosa que no me había propuesto al salir de Madrid, y si creéis que miento es que no tenéis salvación.

Dudo de que exista un solo escritor sobre la tierra que no haya dicho alguna vez que la existencia es un desgarramiento; ahora, al acabar la sesión de tarde, por un lado me incita la generosidad de este *Coloquio* (para los invitados hay prevista una cena suculenta en el comedor del hotel); por otro lado, mis ya antiguas amigas de un día quieren convidarme a cenar en plan pobre. Sacrifico a mi paladar, ya que uno de los pecados mortales se dice que es la gula. Cenamos en una cafetería, con amigos de mis amigas; un hermoso grupo de gentes que todavía, como yo, creen en prácticamente todo. Luego nos vamos a la casa de un joven poeta, Jean-Marc Gardère, a fatigar la noche. Al llegar, me dan una guitarra y maldigo el par de años que hace que no la toco. Además, esta guitarra tiene de acero las tres cuerdas altas, la plantilla muy reducida, el mástil con dos centímetros menos de ancho que las guitarras de flamenco, los puentes muy

altos, con lo que la digitación me resulta imposible. Añoro a mi guitarra *Mesalina,* y en vez de tocar con esa sietemesina que me han puesto en las manos, nos dedicamos a recitar poemas, ellos en francés, yo en castellano. Jean-Marc me somete a un interrogatorio desaforado, quiere saber mi opinión sobre todos los poetas que a él le conmueven, pero también sobre las fuentes de toda gran poesía: me pregunta, a bocajarro, y con un interés patético y urgente (que es pura y simplemente una lección de candor y de autenticidad), qué opino del amor, del matrimonio, de los celos, de la muerte, de la emoción, la angustia, la libertad, la vejez, el lenguaje, la fidelidad, el tiempo (¡ay, si yo lo supiera!), y así vamos sorbiendo una o dos horas pueriles y maravillosas, mientras tomamos café y vino y van sonando algunas músicas. Entre ellas, una formidable versión de la *Cuarta* de Malher, ya hacia las tres de la mañana. Hacia las cuatro me llevan en coche a mi hotel. Al llegar a mi habitación, me pregunto por qué no me he quedado la noche entera con ese grupo de seres inocentes. No tengo sueño y, entonces, como tantas otras noches parecidas a ésta, «converso con el hombre que siempre va conmigo»: es decir, leo a Antonio Machado. El es el hombre que siempre o casi siempre me acompaña en mis viajes, el que me ayuda a ordenar y disfrutar mis emociones en estas habitaciones de hotel cuando me encuentro súbitamente solo, súbitamente dueño de algo parecido a una lenta, profunda, emocionante alegría de saber que estoy vivo, que tengo seres que me aman, que tengo amigos que me llaman, que vivo en algunos corazones de las gentes del mundo. Entre la comida, el tabaco, el vino, la cerveza, algún líquido alcohólico innominado y la conversación, estoy tan excitado, que sólo hacia las siete de la mañana acude despacioso, cariñoso, mi sueño. Sonrío feliz al apagar la luz.

DOMINGO 5

En taxi y tarde y solo llego a la Facultad de Letras. Anne-Marie Paquotte está casi acabando la lectura de su ponencia. Anne-Marie no es aún ni profesora ni escritora profesional; es, como ya lo dije, una joven estudiante, que ahora conduce su intervención con nerviosismo controlado. Habla de la concepción de la mujer que desarrollan, o perpetran, los hábitos mentales del escritor hombre. Analiza el personaje femenino de *El Siglo de las Luces,* muestra cómo Sofía, al comprometerse con la revolución, lo hace desde los esquemas del autor, Carpentier, que concibe a Sofía únicamente como madre o

amante. Anne-Marie sostiene que también el descubrimiento del sexo por parte de Sofía está narrado desde la mente autocrática del autor. En el debate, en el que por supuesto se *contesta* al machismo, intervienen Almira, Robbe-Grillet... Anne-Marie muestra a un tiempo timidez y firmeza. Me parece excelente la idea de que el *Coloquio* dé la oportunidad de intervenir no sólo a profesores, profesionales, escritores en general y más o menos resabiados, sino también a los estudiantes en todos los debates y a uno de ellos en la mesa protagonista. No es sólo que esto le da a alguien que empieza a trabajar la ocasión de mostrar sus juicios, sino también, y fundamentalmente, la de tener que defenderlos ante o incluso contra sus propios profesores.

Gerardo Mario Goloboff cerrará estas sesiones y el *Coloquio* con su reflexión sobre el tema «Hispanoamérica en su literatura. Fenómenos de dependencia, resistencia y autonomía». Es un trabajo prieto y tenso, lleno de información, de serenidad y de piedad. Plantea la situación del desarrollo de una ideología crítica hispanoamericana que ha gozado de anuencia intercontinental a partir del *boom,* pero que tiene, desde luego, sus raíces prácticamente al principio de la Conquista (Goloboff cita frases de la segunda carta de Colón y testimonios de diversos cronistas de Indias). Prevé el riesgo de que esa ideología crítica se transforme en una imagen exótica de la tremendamente conflictiva y sometida Iberoamérica de hoy. Aproxima algunos datos y cifras estremecedores («sólo de enfermedades curables o simplemente de hambre desaparece un niño cada cincuenta y seis segundos, 1.500 por día, medio millón al año»), y cierra su ponencia con unas frases que deseo transcribir aquí: «Al apoderarnos de nuestro lenguaje, haciendo funcionar categorías que vienen de nuestras particulares hablas y aun de las de nuestros más remotos pueblos (trasladando ya no a la manera pintoresquista frases o palabras "nativas", sino sus particulares modos de producción y de transformación lingüística), y al apropiarnos de la cultura y la literatura universal sin renunciar a nada de lo que el pensamiento humano ha alcanzado en su desarrollo, elevamos la calidad del proceso de formación de nuestra cultura y nuestra literatura. Nuestra no ya entonces en una competencia inútil, sino como uno de los modos de indicar que en la lucha por la autonomía cultural conquistaremos un lugar original, pero no exótico, ya que nuestro sitio, lejos de estar en un rincón del mundo, sometido y cosificado, está, como el de cualquier otro pueblo, en toda la tierra.»

Por primera y única vez pido el micrófono y la ayuda del amigo Saad para que traduzca al francés unas palabras de solidaridad con

el contenido de la ponencia de Mario Goloboff. La discreción me impedirá reproducirlas con detalle. Sólo consignaré que en esa intervención, quizá un poco ceñuda (pero sospecho que había que equilibrar a esa especie de colonización que fue la discusión, a lo largo de las sesiones, en torno a las formas y los procedimientos en la literatura), cito esa cifra —una más entre tantas— que habla, a través de los niños que se mueren de hambre, sobre la múltiple y persistente infamia que padece la mayor parte de los pueblos del continente americano. Y quiero recordarlo aquí porque ello sirve para colocar en su sitio una frase, me temo que ingeniosa, de André Pieyre de Mandiargues. Sucedió así: al concluir esta última sesión del *Coloquio*, nos llevan a almorzar a un restaurante en pleno campo que mira al Pirineo. El día es bellísimo. La luz y el sol, artistas y nutricios. La comida, exquisita y desmesurada. Hacia el segundo o tercer postre, cuando ya seguir comiendo, más que un acto de nutrición e inclusive de cortesía, es un heroico gesto estético, Pieyre de Mandiargues, al ver venir un nuevo e inexorable alimento, despaciosamente pronuncia: «De este *Coloquio* quedarán dos grandes recuerdos: el de los niños que mueren de hambre en Latinoamérica cada cincuenta y seis segundos y el de los escritores franceses que morirán de haber comido demasiado.» Así sea, añadiría el cronista, como fin de esta crónica, si yo fuese un malvado. Y además, un desmemoriado, pues lo cierto es que yo también estaba reventando al acabar ese ceremonial almuerzo: la gula me impidió ser justo.

Duermo la siesta de la boa, y a la noche nos vamos Onetti, Estrázulas y yo a la casa de Saad, donde cenamos con los Goloboff. Onetti, como siempre, hace un aparte con los niños. Saad, Mario, Enrique y yo recapitulamos lo sucedido en estos días. Nos dedicamos libros, nos prometemos vernos pronto, hacemos vagos planes, sabiendo que luego es el destino quien decide, que quizá pasarán años antes de que nos reunamos de nuevo, y sabiendo también que esas demoras no le importan al corazón, que siempre nos estamos viendo: por carta, en nuestros libros, en la puntualidad y la fidelidad de la memoria. Al día siguiente, de mañana, Saad nos recoge en el hotel y nos transporta en su automóvil hasta San Sebastián. En el aeropuerto, al abrazar a Gabriel Saad, le digo que la organización de este *Coloquio* ha sido un hermoso trabajo, que así lo diré por escrito. Tras aterrizar en Madrid, el primer rostro familiar que encontramos es el de Dolly Onetti. «Aquí tienes a tu varón —le digo—; ha cuidado muy bien de mí. Cuando estés a solas con él, le dices que lo quiero.»—*FELIX GRANDE (Alenza, 8, 5.° C, MADRID-3).*

Sección bibliográfica

JOSE MORENO VILLA, UN HOMBRE DEL 27

(«Jacinta la Pelirroja» o la erótica moderna)

«La pobreza, la ignorancia, la indiferencia de nuestro ambiente literario han hecho que este poeta sincero y tan auténtico no recibiera nunca la atención que por lo menos merece. Y en cuanto a esperar que las generaciones venideras enderecen la injusticia cometida en su caso, sería esperar demasiado: entre nosotros la literatura no tiene, cuando la tiene, sino actualidad» (Luis Cernuda en *Poesía española contemporánea,* Ed. Guadarrama, p. 139).

Podemos afirmar que la triste profecía de Luis Cernuda ha dejado de cumplirse en parte. Los libros, los mejores libros de Moreno Villa, comienzan a reeditarse: *Vida en claro, Los autores como actores* y, recientemente, *Jacinta la Pelirroja* (1). De qué manera las nuevas generaciones, los jóvenes del 77, se han interesado por Moreno Villa desde que nos lo dio a conocer aquel maravilloso trabajo de un autor (¡cómo no!) extranjero, Vittorio Bodini (2), podrían hablar largo y tendido los editores de poesía. (Es cierto que el libro de Cirre sobre Moreno Villa apareció antes que la traducción española de Bodini; sin embargo, éste pasó menos inadvertido que el anterior, publicado por *Insula* en 1963.)

Lo cierto es que tenemos ante nuestros ojos una muy bien cuidada reedición de *Jacinta la Pelirroja,* uno de los más extraordinarios libros de poesía erótica escritos en España en lo que va de siglo. Preciosa edición con un solo defecto: el precio. Efectivamente es un libro caro, hecho que dificultará su difusión entre los lectores más jóvenes, excesivamente caro teniendo en cuenta que se trata de un facsímil. Lástima, porque *Jacinta...* es un libro que, me consta, fascina a los jóvenes interesados por la poesía, escritores o simplemente estudiantes.

---

(1) *Vida en claro,* F. C. E., México, 1976. *Los autores como actores,* F. C. E., México, 1976. *Jacinta la pelirroja,* Turner, Madrid, 1977.

(2) Bodini, V.: *I poeti surrealisti spangnoli.* Ed. G. Einaudi, Turín, 1963. Traducción en Tusquets, Barcelona, 1971.

La introducción que José Luis Cano hace a esta nueva edición es modélica (¿quién mejor que Cano para introducirnos en la lectura de un libro de este período?), pero quizá insuficiente en lo que se refiere al estudio del texto, como tal, fuera de la anécdota y dentro de su contexto histórico. Igualmente insuficientes han sido las reseñas y críticas aparecidas hasta ahora en la prensa.

No basta con afirmar que este libro es un alarde de frescura, de alegría, de optimismo, de cosmopolitismo, de prosaísmo insólito, etc. Todo ello es obvio y cualquier lector puede advertirlo por sí mismo. No basta con decir que *Jacinta...* es hoy un libro vivo, un libro completamente actual; lo importante será señalar los «por qués».

Qué significado tiene la aparición de un libro como *Jacinta la Pelirroja* en el año 1929? ¿Por qué un libro que sorprendió entonces ha caído durante años en el más lamentable de los olvidos y, sin embargo, es un libro vivo, fascinante para las nuevas generaciones?

Recordemos que el segundo libro de poemas de Moreno Villa, *El pasajero* (1914), estuvo prologado por José Ortega y Gasset (3). Prólogo que no se limitó a introducir la lectura del texto, sino que avanzaba una serie de tesis sobre la poética moderna, que dieron lugar a un cierto número de polémicas. Precisamente Antonio Machado polemiza con las ideas de Ortega tomando como pretexto el extenso comentario que hizo a un libro posterior de Moreno Villa, *Colección* (1924), inmediatamente anterior a *Jacinta...* (4). La poética de Moreno Villa, pues, está inmersa, desde sus comienzos, en toda la ideología de la modernidad, en los movimientos de vanguardia que penetran el ambiente literario español a principios de siglo y a través de *élites* muy restringidas. Como ha señalado Bodini, Moreno Villa, a partir de la publicación de *Jacinta...*, puede considerarse como un hombre del 27 no porque se sienta tentado por el atrevimiento de los más jóvenes e intente imitarlos, sino más bien porque la asimilación de la modernidad que el 27 muestra es precisamente el nivel ideológico en el que Moreno Villa ha venido debatiéndose durante años.

Efectivamente, Moreno Villa, nacido en el seno de una familia de la burguesía andaluza, y que disfrutó de una educación inmejorable para aquel tiempo: jesuitas, química en Friburgo, Inglaterra, etc., forma parte del grupo de intelectuales españoles de ese tiempo que, educados en la Europa de la modernidad, trabajaron incansablemente para incorporar la sensibilidad y la filosofía continentales a la cultura de nuestro país, indudablemente atrasado a todos los niveles. Sus

---

(3) Bodini aquí está equivocado, ya que confunde *El pasajero* con *Garba*, que fue realmente el primer libro de Moreno Villa.

(4) Machado, Antonio: *Los complementarios*. Ed. Taurus, Madrid, 1971, pp. 223-243.

trabajos posteriores en el Centro de Estudios Históricos con Gómez Moreno, y en la Institución Libre con Giner de los Ríos, vienen a corroborar lo que decimos.

Moreno Villa fue, sin duda, el «adelantado» del 27, porque si los jóvenes rebeldes del Ateneo de Sevilla encontraron en Ortega, y más que en el propio Ortega en lo que percibían tras él, su «corpus teórico», para Moreno Villa Ortega había sido, diez años antes, el nuevo camino que oponer a los residuos romántico-idealistas entre los que se debatía toda la cultura española de este primer cuarto de siglo. Estos residuos se muestran ya en crisis en una de las frases de Moreno Villa que Antonio Machado cita en su comentario al libro *Colección:* «He intentado decir lo más posible del modo más directo y más sencillo. Poesía desnuda y francamente humana he querido hacer.» Pero, como vemos, se encuentra Moreno Villa todavía muy cerca del neopositivismo juanramoniano y no de lo que va a informar más tarde los poemas de *Jacinta...*

Moreno Villa, desde su formación burguesa y europea, lucha contra la ideología romántico-idealista que domina aún el panorama literario español, en un momento en que desde la poesía sólo se plantean esta problemática Juan Ramón y Antonio Machado. Moreno Villa estaba totalmente entregado a la actividad artística (no hay que olvidar su condición de pintor), incluso sumergido durante mucho tiempo en la bohemia más vanguardista; pero de ningún modo era un especialista, un teórico de la poesía, a diferencia de los hombres del 98 y del 27. La nueva generación fascinará a Moreno Villa porque es capaz de ir hasta donde él no pudo llegar; el vitalismo desaforado de sus componentes, sobre todo de Lorca, Alberti, Prados y Altolagüirre, la poética de la experiencia que Luis Cernuda recoge tan magistralmente de la ideología anglosajona, la lingüisticidad pura y el empirismo neokantiano de Guillén y Salinas, son en definitiva síntomas más o menos claros de la modernidad, y la modernidad era lo que buscaba Moreno Villa.

Cierto es que en los hombres del 27 subsiste un cierto neorromanticismo provocado por la ideología pequeño-burguesa de alguno de ellos, los más vitalistas. Desde ahí es desde donde puede comprenderse el carácter absolutamente revolucionario de *Jacinta la Pelirroja,* cualidad que va más allá del 27 y, me atrevería a decir, lo supera. No es sólo que *Jacinta...* como poema sea bastante superior a *Miss X,* de Alberti, o al *Far West,* de Salinas, porque la una brote de un hecho real y las otras de imaginerías cinematográficas, cosa que, por otra parte, es cierta. Moreno Villa no es sólo el hombre que

incorpora la temática popular andaluza, intentando insertarla en la poética moderna; es también quien comprende perfectamente la dialéctica intelectual y el vitalismo corporal que conlleva la nueva práctica artística. Mucho se ha hablado de la influencia que pudo ejercer sobre Lorca en relación con el nuevo tratamiento de los temas populares, pero nunca se ha dicho el magisterio que Villa pudo ejercer sobre Lorca y Alberti cuando se encontraban en la residencia de estudiantes. Cuenta Moreno Villa en *Vida en claro* que un día les habló a Lorca y a Dalí de un libro del siglo XIX que trataba de la rosa, sus peculiaridades, sus variedades, su comportamiento. Todos sabemos la importancia que tiene el símbolo de la rosa para la Modernidad; bástenos recordar ese extraordinario poema de Federico, «Oda a Salvador Dalí», tan bien analizado por Paul Ilie (5). Pintor además de escritor, su obra salta limpiamente del figurativismo academicista dominante al surrealismo y cubismo más rebeldes. Su carácter de artista polifacético es otra cualidad que lo aproxima, que lo identifica con los hombres del 27.

Jacinta la Pelirroja es un texto revolucionario porque su concepción de la erótica es absolutamente nueva, absolutamente inédita en el panorama de la poesía española de su tiempo. Concepción que, excepto en algunos poemas de Luis Cernuda, tampoco se da en los poetas del 27, en los que la temática erótica es precisamente la que más evidencia las segregaciones neorrománticas que subsisten en ellos. Habría que hablar de cómo la erótica es el lugar nodal de la producción ideológica que llamamos poesía, precisamente porque la erótica es el lugar en donde se manifiestan las contradicciones del sujeto, y la ideología del sujeto, la ideología burguesa, ha sido la creadora de lo que hoy (todavía) llamamos poesía.

Jacinta la Pelirroja es la producción textual de una *experiencia* erótica, entendiendo experiencia como lo hace Eliot. Hay dos versos que son nodales en relación con la totalidad del poemario y que, como tales, los señaló también Bodini:

Hay un amor español
y un amorzuelo anglo-sajón?

Aquí parece estar la clave: existe un modo erótico español no sólo sentimental, sino lo que es más: trascendental, oscuro, ritual, y un modo erótico anglosajón no sólo civilizado, distante, sino también frío, confortable, claro, fugaz y, en último término, abismal también, aun-

(5) Ilie, P.: *Los poetas surrealistas españoles*. Taurus, Madrid, 1972.

que tomando otros caminos y desarrollando otras actitudes. No sólo los dos versos citados, sino todo el poema, es importantísimo para la comprensión total del libro. Veamos cómo sigue:

Míralos, Jacinta, en las arenas jugando.
Míralos, encima de la cama, saltando.
Mira ése, medio heleno y medio gitano.
Mira ese otro con bucles de angelillo intacto.
Uno es un torillo —torillo bravo—
y otro, encaje o capa —lienzo de engaño—.
Mira los ojos negros
y los azules claros.
Mira el amor sangriento
y el amor nevado.
El torillo amor con su flor de sangre
y el amor-alpino, de choza, nieve y barranco.

El «míralos» sitúa inmediatamente como espectadores del encuentro a los pretendidos protagonistas, a Jacinta y al autor, distancia y hace que el enfrentamiento quede desprovisto de dramatismo. La contraposición de adjetivos delimita las actitudes, al mismo tiempo que contrasta los símbolos-tipo para desembocar, inevitablemente, en el drama del encuentro: «amor sangriento / amor nevado; flor de sangre / nieve y barranco». No obstante el suave tratamiento anterior, la descripción desenfadada del juego erótico (el empleo de los diminutivos es clave), hace que el dramatismo final se diluya en experiencia concreta y nunca en trascendencia última.

El libro entero supone esta doble estructuración: por una parte, la lucha entre contrarios relativa a cualquier relación erótica; por otra, la superposición del simbolismo que los personajes arrastran, como representantes de dos mundos. En el mismo comienzo del poemario ya está presente la Modernidad: el baile con Jacinta al son del «ritmo roto y negro del *jazz*». Comienzo profético porque el libro está lleno de movimiento, de agilidad; nada es estático, todo nos informa de un constante y movido juego. No obstante, el ritmo va decreciendo a medida que se acerca el final hasta concluir con el poema «Mundo», en el que Jacinta baila sola, y ya en el último poema, «Así se comporta la lechuza», las sentencias del pájaro de mal agüero hablan del enorme abismo existente entre el «viento sur y el viento norte».

El simbolismo erótico del libro es constante. El poema «Comiendo nueces y naranjas», segundo del libro, se identifica claramente con un primer encuentro sexual en el que la comida misma traduciría el acto erótico y los frutos a los contendientes que se devoran: la nuez

«vieja y acartonada» simboliza al autor; la naranja «carne en pura geometría», a Jacinta. En el mismo sentido el poema «Cuando salga la gaviota», quiere situarse, de un modo extraordinariamente original, en el momento del clímax, producido por el encuentro, dando una salida relajante a la duda de la libertad: «¡Jacinta! —Y, acallando el júbilo: Jacinta, ¿imaginas que es libre la gaviota?»

El libro, en definitiva, es una destrucción sistemática de las relaciones eróticas espiritualistas; el sentimentalismo, la trascendencia, el erotismo como algo material exterior trascendentalizado por el sujeto interior esencial, salta hecho añicos, destruido por el carácter pagano de estos versos. Y da paso a una construcción de las relaciones eróticas consideradas como *experiencia sensible*, experiencia sensible que tiene su principio y su fin en ella misma. Esta experiencia erótica se identifica prácticamente con la experiencia gastronómica, lo que da lugar a la enorme importancia, ya comentada, que en el libro tienen las metáforas culinarias. Proceso metafórico que culmina en el poema final, en donde, rotas ya las relaciones entre los amantes, la distancia que los separa queda establecida por el diferente alimento que los sustenta:

Ahora está el viento sur entre los bárbaros
que se nutren de jazmines azules.
... ...
El viento norte vive con los cafres
que se alimentan de amapolas y cenizas.

En definitiva, el libro de Moreno Villa es un libro *revolucionario* porque se trata de la única muestra existente, en nuestro país y en ese momento, de la llamada «poesía de la experiencia», tipo de producción literaria segregada de la ideología empirista anglosajona (Hume, Locke), y cuyo mayor exponente contemporáneo será T. S. Eliot. El proceso histórico que va a dar lugar a este tipo de literatura, a este tipo de filosofía, es muy temprano; no olvidemos que cuando Quevedo afirmaba aquello de «serán ceniza mas tendrán sentido / polvo serán mas polvo enamorado», Donne resumía su «experiencia» erótica de un modo bien distinto: «¡Qué mejor manta para tu desnudez / que mi cuerpo desnudo!»

Esta ideología empirista pasó a ser pronto la ideología de la naciente burguesía, de la burguesía fuerte sabedora de su propio carácter de clase dominante. Como ocurre que esta burguesía difícilmente se ha desarrollado en la España contemporánea, y su existencia se ha visto siempre desprovista de los resortes del poder, la ideología

empirista que conlleva ha surgido muy esporádica y tímidamente en nuestro país. Sus brotes están muy localizados, y la década que va del año 25 al 35 es históricamente muy propicia a esta corriente ideológica, debido precisamente al intento que realiza la burguesía en este período por conseguir el poder político. Tras estos intentos que comentamos realizados por Moreno Villa, y también, en alguna medida, por Luis Cernuda, habrá que esperar la aparición de los primeros libros de Jaime Gil de Biedma para reencontrarnos con la «poética de la experiencia».

En el centro de esta problemática hay que situar el libro que comentamos de Moreno Villa, y cualquier análisis que prescinda de la misma será sólo aproximativo. *Jacinta la Pelirroja* fascina hoy a los jóvenes porque reconocen en sus páginas la «manera de vivir» las relaciones eróticas que ellos mismos practican o desean practicar, imbuidos de una ideología contracultural, llena de experiencias vitales, que no es otra cosa que una mixtificación del empirismo anglosajón. La filosofía vital de las nuevas generaciones, de los jóvenes del 77 (entre los que me incluyo), la filosofía de los «jóvenes airados», de los *beats,* de los *hippies,* del *rock and roll,* incluso del Mayo francés, no ha sido otra cosa que un intento idealista de reacción ante las formas materiales y en exceso empiristas de una ideología burguesa dominante, proyectada desde el ámbito anglosajón. Y debajo de toda la «rabieta», tras el sarpullido de la rebeldía, lo único vivo que ha subsistido, sobre todo en países como el nuestro que vivieron estos fenómenos como reflejos miméticos, ha sido curiosamente la transformación de las «costumbres» desde una óptica espiritualista a otra *experimental.* El sueño terminó, suficiente en nuestro caso para que un libro de hace casi cincuenta años nos fascine y se muestre vivo, de hoy mismo.

Mucho de lo dicho fue intuido por el propio Moreno Villa algunos años después de haber escrito el libro: «*Jacinta la Pelirroja* es un libro auténtico porque brota de una experiencia absolutamente concreta y personal: la de mis amores con Jacinta. Pero no por esto sólo, sino por el tono empleado en él, sin parecido con el de ningún otro poeta conocido. Ya he dicho que lo sacado por mí de aquella aventura fue mi liberación de la melancolía romántica. Me levanté a un plano vívido, confiado, por encima del abatimiento en que pude caer. Me situé como en una tribuna del hipódromo, al aire libre y al sol, o como en el interior embriagante de un cabaret de Harlem, el barrio neoyorkino de los negros» (6).

---

(6) Moreno Villa: *Vida en claro,* F. C. E., México, 1944, p. 145.

También lo supo ver J. Francisco Cirre en su extraordinario libro sobre Moreno Villa: «El asunto en sí no tiene nada de desconcertante, pero sí su glosa, borra de complicaciones y desprovista de sentimentalismo. Se ha hecho tabla rasa de reminiscencias románticas, se ha conseguido una poesía limpia, aséptica... El volver a la idea de la creación poética como fin en sí misma y no como medio para alcanzar cualquier otra meta logró amplia fortuna, ya que representaba por aquella época algo más que un anhelo. Venía a coincidir con el exponente de una filosofía vitalista que —*velis nolis*— dominaba actividades y pensamientos. Jacinta queda tan encuadrada como la semilla en el fruto» (7).

Por lo tanto, sólo nos ha quedado insistir con mayor rigor, atención y metodología sobre uno de los textos eróticos más importantes de la modernidad española.—*ALVARO SALVADOR (Camino de Ronda, número 42, 7.° GRANADA).*

(7) Cirre, J. Francisco: «La poesía de José Moreno Villa». *Insula*, Madrid, 1963, p. 66.

HACIA UNA VISION MAS COMPLETA DEL SIGLO XVIII ESPAÑOL

A estas alturas no debería ser novedad para nadie que nuestro conocimiento del siglo XVIII español se ha transformado profundamente en las dos últimas décadas. Pero sí lo será, tal vez, afirmar que dicho conocimiento se halla, afortunadamente, en continua revisión, de suerte que los planteamientos de Jean Sarrailh o de Richard Herr —por citar las dos obras clásicas que en 1954 y 1958, respectivamente, revolucionaron el enfoque de la centuria— están siendo profundamente reconsiderados. Es lógico y saludable que sea así, para no caer en la tentación de dar algo por definitivamente asentado.

En esta línea se enmarca el libro de Antonio Mestre que ahora comentamos *. Una de las insuficiencias en que han caído muchos de los que se han ocupado del siglo XVIII español ha sido fijarse casi exclusivamente en su segunda mitad, concretamente en los reinados de Carlos III y Carlos IV; no es éste el lugar oportuno para enumerar las causas de este enfoque unilateral, causas que arrancan probablemente del propio Siglo de las Luces. Tampoco pretendemos negar que es más atractiva para el historiador la segunda mitad del siglo que la primera. Unicamente hay que llamar la aten-

* *Despotismo e Ilustración en España.* Ed. Ariel. Barcelona, 1976.

ción sobre todo un movimiento de renovación cultural e ideológica que se fragua en España desde —nada menos— 1687, con lo cual no se trata de entregarse a inútiles tareas de «búsqueda de precedentes» de la Ilustración plena, sino a algo de más envergadura: historiar toda una época que arranca en quienes fueron llamados *novatores* y termina en la eclosión ilustrada del reinado de Carlos III. Se trata, en definitiva, de plantearse el problema de la Pre-Ilustración o de los orígenes de la Ilustración española.

Antonio Mestre ha dedicado muchas horas a este tema, y más concretamente a una figura que de día en día despierta mayor interés: Gregorio Mayáns. Fruto de ello son dos excelentes libros dedicados al erudito de Oliva, así como la edición del epistolario mayansiano —en colaboración con Vicente y Mariano Peset— y varios artículos (1). Con buen criterio ha decidido ahora resumir sus hallazgos y ofrecerlos a un público menos especializado, prescindiendo del aparato bibliográfico, que resultaría excesivo para una edición de bolsillo. El libro de Mestre encierra (bajo un título tal vez desorientador, por excesivamente amplio) un panorama de la Ilustración temprana en España que gira en torno a un protagonista indiscutible: Mayáns. Mejor dicho, se trata de un protagonista colectivo: el puñado de eruditos, que Mestre llama «grupo valenciano», y en el que figuran, junto a Mayáns, su maestro, el deán Manuel Martí; Jacinto Segura, Pérez Bayer y, en cierto modo —aunque no fuera valenciano—, la interesantísima personalidad del jesuita Andrés Marcos Burriel.

Ya habrá notado el lector que en la enumeración precedente no aparece el nombre de Feijoo. No se trata de que a Mestre no le interese la figura del benedictino, pero creemos no equivocarnos si afirmamos que el autor ha querido contrarrestar la extraordinaria atención que ha despertado la obra del monje de Oviedo. Para Antonio Mestre, Feijoo y Mayáns son dos figuras complementarias, pero diametralmente opuestas. El primero tiene el mérito indiscutible de ser el «creador del ensayo» —afirma Mestre—, pero el valenciano le supera con creces en la rigurosidad del método y la solidez de la erudición. El planteamiento es válido, pero hay que tener cuidado de no llevarlo a actitudes extremosas: Mestre insiste demasiado, a nuestro juicio, en la supuesta frivolidad intelectual de Feijoo, caracterización que todo lector atento del *Teatro* y las *Cartas* se resistirá a aceptar. (Las comparaciones apasionadas siempre son peligrosas:

---

(1) Antonio Mestre: *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayáns y Siscar*, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1968, e *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayáns y la historiografía del siglo XVIII*, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1970. La misma entidad está patrocinando la publicación del riquísimo *Epistolario* mayansiano, del que han aparecido cuatro volúmenes.

en un periódico barcelonés se llegó a escribir, a propósito del binomio Feijoo-Mayáns, que «el famoso benedictino gallego no pasó de redactar un *reader-digest*, indiscutiblemente eficaz, pero que no pasaba de ahí», mientras que de Mayáns se dice que fue el «único español europeamente presentable» de la época. Apresurémonos a aclarar que Mestre es sobradamente inteligente como para no caer en tan absurda simplificación.)

No deja de ser curioso que, en definitiva, se esté volviendo —tras un sorprendente rodeo— a lo que dijo Menéndez Pelayo: «Ni Feijoo está solo, ni los resultados de su crítica son tan hondos como suele creerse, ni estaba España cuando él apareció en el misérrimo estado de ignorancia, barbarie y fanatismo que tanto se pondera» (2). Posteriormente, monografías como la de Marañón contribuyeron a hacer de Feijoo el titánico y solitario introductor de las Luces en nuestro país. Ahora, gracias a la fundada cautela que trata de no exagerar la importancia de las «grandes figuras», las aguas parecen volver a su cauce y se abre paso una visión serena —y apasionante— de la etapa inicial de la Ilustración española.

El libro de Mestre está dividido en cuatro partes. En la primera de ellas, «El problema de los orígenes de la Ilustración española», se abordan, entre otros, los puntos que hemos ido mencionando. Mestre, se apoya en las investigaciones de López Piñero para aceptar que en torno a 1687 hay suficientes indicios de la existencia de una interesante y renovadora actividad científica: la de los *novatores*. Pero hay algo que al autor le interesa más: la labor historiográfica que en la misma época desarrollan Nicolás Antonio, el marqués de Mondéjar, Juan Lucas Cortés, y de la que serán herederos clarísimos los miembros del grupo valenciano. Más adelante, Mestre ofrece aportaciones muy valiosas para responder a esta pregunta: ¿qué corrientes de pensamiento, nacionales o extranjeras, influyen en la evolución española a la Ilustración? Sin dejar de reconocer que después de 1750 el influjo francés es indiscutible, para el grupo de pre-ilustrados que nos ocupan, Mestre señala con acierto la posible vinculación con Italia y con filólogos y humanistas protestantes y, sobre todo, los evidentes lazos que unen a Mayáns y a los eruditos de su órbita con los grandes humanistas españoles del siglo XVI.

La segunda parte («El reformismo español de la primera mitad del siglo») está dedicada especialmente a relatar la gran aventura intelectual mayansiana y a sus proyectos de reforma, tantas veces frustrados. Pero adviértase que el campo de esa reforma es por ahora casi exclusivamente el de las letras, y muy particularmente el de

(2) *Historia de los heterodoxos españoles*, V, Santander, 1947, p. 78.

la Historia. El lector encontrará interesantes observaciones sobre la actitud de Mayáns ante ella —no poco divergente de la de Flórez— y sobre los proyectos del entusiasta Burriel. El panorama que con todo ello vamos adquiriendo de la primera mitad del siglo XVIII es ciertamente apasionante. Sólo que, a nuestro entender, es aún incompleto. Ese reformismo aplicado a las letras, ¿se da también por aquellos años, aunque más tímidamente, en otros aspectos de la vida española? Si fuera así, ¿cómo integrar a figuras como Macanaz, Campillo, Uztáriz y otras de indudable interés en una visión armónica de la totalidad del siglo? ¿Qué otros indicios de mentalidad ilustrada se dan en la primera mitad del setecientos? Por otro lado, no hay que olvidar que Mestre nos habla casi exclusivamente del grupo valenciano. ¿Qué ocurría en el resto del país? Si planteamos estos interrogantes es para hacer notar cuánto queda aún por estudiar en nuestro siglo XVIII, y especialmente en el período en que reinan los dos primeros Borbones. Contamos con tal o cual estudio monográfico de calidad, pero los perfiles de tan interesante época distan aún de estar trazados.

Una de las aportaciones más originales de Antonio Mestre es la contenida en la tercera parte de su libro («Despotismo ilustrado y reforma de las letras»), y que formula así: «Los equipos gubernamentales no siempre apoyaron a los reformistas. Sólo se observa una postura claramente favorable cuando los proyectos coinciden con sus intereses» (p. 108). Esto es efectivamente cierto por lo que respecta al grupo valenciano; visto el problema desde esta perspectiva, resulta irritante comparar la marginación en que se tuvo a Martí o a Mayáns con el decidido apoyo regio a la obra de Feijoo. Lo que uno se pregunta leyendo las páginas de Mestre es si las causas de más peso de estas malas relaciones con lo que él llama «la Ilustración oficial» no estarán simplemente en el lamentable cúmulo de envidiosas rencillas personales e intrigas palaciegas que se interferían en las decisiones de la Corte y que él mismo pone al descubierto. No obstante, nos parece muy positivo este intento de «desmitificar» —digámoslo así— el despotismo ilustrado. Probablemente, un estudio a fondo como el que reclamamos sobre la primera mitad del XVIII tenga que contar con hipótesis de trabajo algo escandalosas como la formulada por el profesor François López cuando afirmó (en el *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo,* Oviedo, octubre de 1976) que Felipe V, más que fomentar las Luces, las retardó.

Digamos para terminar que la parte final de la obra («Ilustrados y jansenistas») está dedicada a uno de los aspectos del XVIII que más atención está despertando entre los investigadores: la proble-

mática religiosa y las relaciones entre el poder eclesiástico y el civil. Tampoco en este punto es posible prescindir de la personalidad de Mayáns para entender el tan complejo fenómeno del jansenismo español, complejo, entre otras cosas, por la diversidad de acepciones que a tal etiqueta ideológica se han dado.

No podemos sino congratularnos, como decíamos al comienzo, de que gracias a un libro como éste, fruto de muchos años de paciente investigación y reflexión, el lector aficionado entre en contacto con una visión renovada y sugestiva de un siglo ciertamente decisivo para la historia de nuestro país.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Doctor Federico Rubio, 190. MADRID-20).*

SIETE ENTREGAS NARRATIVAS

Ediciones Alfaguara ha iniciado la renovación de su catálogo editorial, bajo la experta mano de Jaime Salinas, profundo conocedor de la materia y quizá uno de los cerebros editoriales más importantes que ha habido en nuestro país desde la guerra civil. La editorial ha emprendido un doble camino. Por una parte, se trata de relanzar en el mercado de las publicaciones una marca que llevaba una vida muy lánguida en los últimos años; para ello ha entrado un nuevo equipo, dirigido por el hijo de Salinas, que ofrece total garantía de éxito. Por otra parte, la editorial pretende nada menos que la renovación del esquema cultural vigente en España en estos momentos. Ello es importante y muy significativo en la época de transición que vivimos. La sociedad española reclama cambios democráticos, y la cultura no puede ni debe estar ajena a ese paso hacia otra cosa. Creo que este planteamiento supone e implica una visión de futuro que enaltece y engrandece los planteamientos de la editorial de la que hoy nos ocupamos. La colección narrativa (*), dirigida por Eduardo Naval, es clara muestra de lo que vengo afirmando.

Julio Cortázar, en *Alguien que anda por allí,* nos ofrece una muestra de su arte narrativo. Para Cortázar no cuenta lo que se ha hecho ya, sino que le interesa lo nuevo, el misterio, la búsqueda de temáticas y formas expresivas que aumenten la cosmovisión del novelista, que se nos presenta como un elemento más del discurso literario, y no siempre el más importante. Asegurar, a estas alturas, que el ar-

(*) Ediciones Alfaguara, Madrid, 1977.

gentino es un maestro de la narrativa contemporánea puede no significar nada, pero, recuperando el sentido de las palabras, es un homenaje a los que consideramos que su trayectoria narrativa es uno de los ejemplos más terminantes y definitivos del arte actual. Cortázar no se ha anquilosado ni ha codificado su mensaje expresivo; en el libro hay buena prueba de ello. Algún título como *Usted se tendió a su lado* me eximen de mayores comentarios. Cortázar sigue siendo el ejemplo narrativo que sirve para valorar la literatura en su necesidad para todos los hombres que la aman, la odian y la necesitan.

Marta Lynch escribe en *Los dedos de la mano* cuentos de inmejorable factura. La argentina inscribe su nombre dentro de la literatura latinoamericana posterior al fenómeno del *boom.* Ello nos permite apreciar de mejor manera la valía de su escritura, pues aquellos fueron años muy turbulentos, en los que cinco o seis figuras nos impidieron apreciar en su justa medida autores que también eran excelentes. Cuentos especialmente cosmopolitas, pero de un cosmopolitismo provinciano, en el que la autora se eleva sobre la materia narrativa y sabe adquirir el suficiente distanciamiento como para que la totalidad del libro adquiera una tonalidad objetiva que le viene muy bien. Es una sociedad muy limitada que tiene más defectos que quisiera y menos profundidad de la que desear. Pero no es lo más importante el tema, sino la forma literaria a la que se acoge la autora argentina. La manera sencilla de su escritura es simple apariencia, ya que debajo late un inmenso trabajo que desmiente esa supuesta facilidad a la que antes hacía referencia. Quiero decir que Marta Lynch ha eliminado muchísimo antes de publicar su libro, lo cual la ha favorecido, porque es muy apreciable de parte del lector el esfuerzo que representa el libro.

Pero Alfaguara es consciente de que la renovación de la narrativa hispánica tiene que pasar forzosamente por el acceso a otras literaturas que no sean de lengua española. Su frecuentación favorecerá a todos y será una ventana abierta a la que nos debemos asomar. Es evidente que nosotros no podemos decir, como el autor francés, que no necesitamos salir de nuestra literatura. Lo necesitamos, y mucho. *Los bulevares periféricos,* la novela de Patrick Modiano, es una obra muy interesante en la que nos encontramos con un viejo mito de la literatura universal. El narrador invierte toda una vida en encontrar a su padre y desentrañar los misterios de su figura. La relación hijo-padre no es un tema nuevo en la narrativa. El autor reconstruye muy acertadamente el ambiente de la Francia ocupada y ofrece unas páginas que son un acierto de composición y estudio

de personajes. Quizá la novela sea algo lineal y exista en ella poca experimentación literaria. No es tampoco una novela de consumo, sino de una gran honestidad artística, cuya lectura es muy interesante y el resultado responsable.

Clarice Lispector, en *Cerca del corazón salvaje*, nos da una narración esencialmente literaria. La autora brasileña, recientemente fallecida, ha apostado por la ruptura narrativa. Su discurso poco o nada tiene que ver con la tradición de la escritura antropocéntrica. Aquí lo que cuenta es el lenguaje, que se ve sometido a un acoso continuo, del que la novelista quiere sacar el máximo partido. Pero no es una indagación lingüística gratuita ni inútil, sino muy meditada y producto de una amplia reflexión previa. Así, la narración toma un carácter moral que respalda y responsabiliza el intento expresivo de la autora. La vanguardia a la que perteneció la novelista es consecuencia del afán de llevar a la literatura a nuevos terrenos hasta entonces desconocidos o inexplorados. La cercanía de la prosa y la poesía es evidente en esta narración, una obra que rompe, una vez más, con la teoría escolástica de los géneros literarios que nunca han servido para nada más que entretenimiento de eruditos y angustia de estudiantes de preceptivas literarias. Esta introducción al mundo de lo no conocido y de lo no admitido por una sociedad satisfecha es un gran desafío que la brasileña propone para desconcierto de amables lectores.

Marguerite Yourcenar escribe un libro doloroso en *Alexis o el tratado del inútil combate*. La proposición es bien clara: la carta del narrador a su esposa, en la que relata el debate a que se ve sometido entre sus inclinaciones y su vocación. Quizás lo que no se haya reparado hasta ahora es que la libertad sensual consiste en un problema de libertad de expresión. El sometimiento y la represión que representa el personaje, y de los que quiere huir, es algo cotidiano y vulgar que pertenece a la trama de la vida. Pero es precisamente en esa cotidianidad en la que reside la tragedia de todos los que se ven forzados a ese sometimiento. La vida va pasando y no somos capaces de hacer lo que nos gustaría. La nostalgia por un paraíso perdido, el enfado por un tiempo derrochado, son las columnas en las que se asienta la narración de la novelista francesa, partidaria, sin duda alguna, de la exquisitez y el minoritarismo del arte.

He dejado intencionadamente para el final las dos últimas novelas, porque me parecen las más flojas y las que más desentonan del altísimo tono medio que la colección posee. La novela de Juan Benet, *En el estado*, es una narración delirante y sin sentido que se convierte en una pirueta o en un salto en el vacío. Novela muy aburrida

e irritante en la que unos personajes loquísimos hacen todo lo que al escritor le da la gana. No hay el más mínimo deseo de coordinar este material narrativo, y da la impresión de como si al novelista le costara trabajo llenar las páginas que forman la narración. No he apreciado por ninguna parte el humor que otros compañeros de crítica han querido ver, y por donde han querido salvar la novela, que no tiene salvación ninguna. De Juan Benet se ha dicho que abría rumbos nuevos a la narrativa española. La afirmación siempre me pareció exagerada. Benet es un narrador sin raíces hispánicas y un caso aislado que creo no se volverá a repetir. La literatura española marcha por otros caminos. La cantidad de influencias foráneas que se aprecian en la narración, y que deben ser entendidas como homenajes a todos esos autores extranjeros, es algo que no me convence en absoluto. Prefiero leerlos en original, y creo que forma parte de una trampa culturalista en la que Benet se ha visto metido en contra de su voluntad.

La novela de Juan José Millás, *Visión del ahogado*, es una frustración y una narración que nace, por lo menos, con veinte años de retraso. Si por ahí viene la apertura, de la que tan necesitada está nuestra narrativa, es evidente que poco o nada habremos adelantado. El erotismo de la novela es pueril; los personajes, irreales; las situaciones, inexpresivas. Mejor será que no diga nada más, aunque me dé cuenta de que voy contra corriente. Si no hubiera sido porque tenía que hacer la crítica de la colección, hubiera preferido no tener que decir nada de un autor joven español. Las cosas, como son.—*JOSE MARIA BERNALDEZ BERNALDEZ (Pablo Casals, 6, 7.º D. MADRID-11).*

ROSA PEREZ ESTEVEZ: *El problema de los vagos en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1976, Ed. de la Confederación Española de Cajas de Ahorro.

En estos últimos años se ha acrecentado el interés hacia unos sectores sociales, que podríamos denominar genéricamente de marginados, escasamente abordados anteriormente por los estudios históricos. Dentro de esta línea aparece el trabajo de R. P. Estévez, el cual fue objeto de una tesis doctoral que, bajo la dirección del doctor Enciso, se presentó el año 1974 en la Universidad de Valladolid.

Se trata, en él, de cubrir el vacío existente en el conocimiento de la población vagabunda, ociosa o malentretenida del XVIII español.

La autora reconoce que existen dificultades para «desvelar un problema en el que se entrecruzan realidades demográficas, sociales, económicas, políticas y de sensibilidad» (p. 46), por lo cual no se puede partir de simplificaciones arriesgadas, tanto por la ambigüedad que encierra el calificativo de «vago» como por la no homogeneidad de los datos con los que se cuenta para valorar su peso dentro del conjunto social.

El estudio se estructurará siguiendo un esquema que parte de un intento de tipificación del vago (I) para pasar, acto seguido, a una aproximación cuantitativa del mismo (II) analizándose posteriormente la legislación relativa a la población vagabunda (III), las levas de la misma (IV) y los destinos de los sujetos en ellas aprehendidos (V), finalizando por un corto análisis tanto de los costes que el vago supone para la sociedad (VI) como del estado de opinión que su existencia suscita en los pensadores ilustrados (VII).

La delimitación del vago no es sencilla, pues si bien puede estar incrustado en todos los sectores de la sociedad con la nota común de no trabajar, no puede ser totalmente identificado ni con el «pícaro», al menos en el XVIII, ni con el pobre verdadero. Basándose en los datos proporcionados por las levas, la autora establece una lista de los delitos más cometidos por los vagos, lista que puede ayudar a encuadrar al personaje. Dichos delitos son, por orden de intensidad: no trabajar (19,10 por 100), malentretenidos (16,90 por 100), hurto (14,24 por 100), escándalo (13,95 por 100) y amancebamiento (11,17 por 100).

Dificultad en la tipificación del personaje y dificultad también en la fijación de su número: los contemporáneos dan cifras discordantes y ello hace aún más necesario un estudio crítico de las fuentes, analizando los estadillos y las listas enviadas a Madrid por las autoridades de los pueblos. Ahora bien, esta documentación aparte de ser incompleta es de difícil manejo ya que en muchas ocasiones se incluye como vagos a quienes no lo son. A todo esto hay que añadir las limitaciones que presenta la estadística, tanto porque el vago es una población huidiza, como por la inexistencia de series completas, por las variantes en las cifras y por los fallos en el sistema de recogida, ya que las levas no estuvieron organizadas con detalle hasta mediados del XVIII (hasta 1745 no se organizarán partidas de tropa para la recogida). De todos modos del análisis de estas fuentes surge una serie de conclusiones: se puede afirmar que, en cuanto a su distribución geográfica, en general existe mayor población vaga en el Sur que en el Norte, salvo algunas excepciones (Galicia, Burgos, Salamanca), procediendo la mayoría de las zonas rurales si se exceptúa el caso de Madrid en que, por el hecho de residir en ella la Corte, la población vaga es,

proporcionalmente, la más numerosa del país. En lo relativo a las edades se halla que el mayor número de recogidos se encuentra comprendido en las edades que les hacen aptos para el desempeño de las armas, dando el mayor índice los jóvenes de dieciocho a veinticinco años, seguidos por los de veinticinco a treinta (ver cuadro XVIII, página 130), predominando entre ellos los solteros sobre los casados. Y en lo que hace a su extracción social, si bien todos los sectores están representados, el clerical es el de menor número siendo abrumadora la mayoría perteneciente al estado llano; en éste la mayor concentración corresponde a la agricultura y ganadería, siguiéndole los diversos tipos de industria, en la que destacarán los sectores textil y de la piel, y, a bastante distancia ya, les seguirá el comercio y los oficios varios (todos los datos son ampliamente expuestos en cuadros a lo largo del capítulo, pp. 135-161).

A la hora de analizar la legislación se hace una breve reseña histórica previa, comprobando cómo en el XVIII se da una aceleración en la promulgación de las órdenes, las cuales suelen coincidir con las levas. La tónica que va a dominar en todos los reinados viene marcada por el aprovechamiento del vago para las armas, claro bajo Felipe V y sus sucesores aunque bajo Fernando VI se va a dar también una preocupación por regenerar al vago aprovechándole en obras estatales. En este reinado, las ordenanzas de Ensenada —1751, 1759— determinan el concepto clave de vagabundo diferenciándole del malentretenido. Bajo Carlos III, si bien se sigue en parte la tónica de los reinados anteriores, en la época de Campomanes y Floridablanca se verá al vago como un conjunto de gente improductiva a la que hay que emplear pero a la que también, en cuanto que marginada, es preciso reintegrar en la sociedad. En conclusión y aparte de otros datos que lo ratifican, la reiteración en las leyes es, para la autora, una prueba palpable de su ineficacia.

Antes de pasar al análisis de los destinos dados a los vagos recogidos en las levas se hace una exposición de éstas señalando cómo la recogida del vago no es uniforme y cómo la periodicidad de las levas variará según el número de vagos y las necesidades del momento. La leva es decretada desde la Administración central recayendo el mayor peso de la misma sobre la Secretaría de Despacho de Guerra, relevada en ello a fines del siglo por el Consejo de Castilla. En cuanto a los ejecutores son múltiples, yendo desde la Chancillería hasta los párrocos; la responsabilidad del funcionamiento recaerá, hasta 1751, en los justicias locales, sustituidos en dicho año por los intendentes. Ya una vez establecidas las listas de vagos a recoger se procede a la realización de la leva que, en teoría, debía ser hecha en todos los lu-

gares el mismo día si bien, en la práctica, en muchas ocasiones esto no se cumplirá imposibilitando de este modo la recogida plena de todos los incluidos en las listas. Aprehendido el vago, éste tendrá tres días para demostrar que no lo es y, de ser condenado, podrá apelar.

Realizada la leva se procede a la conducción de los vagos a sus destinos y en el estudio de los mismos surgen de nuevo las mismas dificultades debidas a la falta de series completas y a los datos dispersos y parciales. De todos modos cabe afirmar que el Ejército es el que recibe mayor número de vagos, predominando los destinados a las armas si bien el número de los enviados a la Marina aumenta a partir de la subida de Ensenada al poder y coincidiendo con la política de desarrollo naval de esos años; el porcentaje de los destinados a hospicios y obras públicas es mínimo.

El vago que, cumpliendo los requisitos de edad, ciertas cualidades morales, y talla, es incorporado al Ejército, es considerado como un soldado a todos los efectos, recibiendo el mismo sueldo, la misma ropa y la misma comida que todos los demás, a diferencia de los vagos integrados en los hospicios, obras públicas y la mayor parte de los incorporados a la Marina, cuyo trabajo específico está en los arsenales, todos los cuales constituyen una categoría especial.

Tras exponer las duras condiciones de trabajo, vida, alimentación y vestido de quienes trabajan en los arsenales, la autora da noticia de las quejas de los mismos, así como de las ocasionales manifestaciones violentas de descontento: motines e incendios voluntarios que en muchas ocasiones son abortados antes de producirse gracias a las delaciones que se hacen de las tentativas por parte de otros reclusos. En cuanto al hospicio será el que reciba a los desechados del Ejército y la Armada; en principio el hospicio debía cumplir un papel de integración social; de cualquier modo, la escasa documentación impide calibrar la importancia de los contingentes enviados a dichas instituciones. Lo mismo cabe decir para los que son empleados en la realización de obras públicas.

Resulta evidente que el vago es un elemento costoso para la sociedad, tanto por tratarse de un sujeto improductivo para la misma como por los gastos que ocasiona todo el proceso analizado anteriormente y que Rosa Pérez Estévez expone en el capítulo VI analizando los costes de las gratificaciones y sueldos de quienes realizan y colaboran en la recogida, conducción, etc., del vago, así como los derivados del prest asignado a los vagabundos y los gastos varios (estancias en las cárceles mientras esperan ser conducidos a sus destinos, gastos diversos en alpargatas, cuerdas, esposas, etc.). Y los españoles son los que cargan con la financiación de estos gastos a través

de los impuestos, pero no sólo así sino también mediante la obligación que tienen de dar alojamiento y comida a la tropa encargada de la recluta de los vagos, etc. Y los españoles se quejan, lo mismo que van a hacerlo los escritores dieciochescos cuyos lamentos van a ser expuestos en el último capítulo dedicado a «Los vagos y la opinión española del XVIII», enlazándolos con los que se dieran en siglos anteriores, tanto en los pensadores del XVI como en los llamados «arbitristas» en el XVII. En el siglo ilustrado las discusiones van a quedar relegadas, preocupados los ilustrados por «encontrar una solución a la vagabundez y una utilización inmediata del vagabundo» (p. 301), siendo una muestra de esta preocupación la presencia constante del tema en los programas e informes de las Sociedades Económicas de Amigos del País. Sin embargo, según la autora, el mejor termómetro de esta preocupación lo constituyen los escritores, por lo cual pasará a exponer de modo sucesivo, el pensamiento de los teóricos más destacados, desde Ustáriz a Floridablanca, pasando por Campillo, Amor de Soria, Argumosa y Gándara, Bernardo Ward, Sisternes y Feliu, Jovellanos, M. A. de la Gándara, Sempere y Guarinos y, lógicamente, Campomanes. Común a todos ellos es la afirmación de que la ociosidad es uno de los mayores problemas con los que cuenta el país y achacando ésta a las circunstancias sociales y económicas en la mayoría de los casos y, en otros, a la naturaleza misma de los españoles, ayudada por la mala educación, la falta de puestos de trabajo atractivos y el desprecio por los oficios manuales. Todos van a proponer soluciones para remediar el mal, utópicas unos, más realistas aquellos que, como Campomanes, Floridablanca o Sisternes, estaban en contacto más directo con el problema y sus efectos nocivos. De todos modos los escritos y denuncias de los ilustrados no influyeron en exceso, salvo en el caso de Campomanes en que a su actividad de proyectista se une la de legislador, en la corrección del mal.

El estudio, que ha sido elaborado con la base de una amplia documentación bibliográfica, así como con la consulta de las fuentes manuscritas que se hallan en los archivos (han sido consultados los de Simancas, Nacional, Campomanes, Corona de Aragón) y de las impresas del XVIII, haciendo especial hincapié en los proyectistas, va a concluir con una exposición de las causas del mal que son múltiples «puesto que en la existencia inevitable e inevitada del vago inciden muchos factores simultáneos que no se pueden aislar. Limitados algunos, como la sopa boba, la limosna; más profundos, como el choque entre la disolución de modos de producción feudal y aparición de regímenes capitalistas; determinantes coyunturales, y de forma especial las crisis agrarias. Todo hay que tenerlo en cuenta a la hora de aden-

trarse en las raíces del fenómeno. Pero tampoco se pueden olvidar otros motivos que influyeron en la existencia y pervivencia del vagabundeo, como, por ejemplo, los imperativos de la psicología colectiva y peculiar de este grupo humano» (p. 341), para acabar afirmando que a los «gobiernos del siglo XVIII, sin excepción no les preocupa el vago tanto como elemento humano a integrar y promover socialmente, cuanto como peón utilizable en sus planes navales, militares y de obras públicas» (p. 339).

Creemos que el trabajo ha cumplido el objetivo que se proponía al principio de rellenar un hueco en el conocimiento de una población sobre cuyos contingentes y trayectoria no se poseían datos fidedignos, y hay que felicitar a la autora por su labor concienzula a la hora de analizar las fuentes y de sacar las conclusiones que expone en su trabajo, sin dejarse llevar por fáciles simplificaciones ni posturas demagógicas, más fáciles en este terreno que en otros. Su estudio aporta una nueva luz sobre un sector social que es de esperar siga siendo objeto de posteriores estudios, más concretos y especializados, que ayuden a un conocimiento total del tema.—*CARMEN LOPEZ ALONSO (Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. MADRID).*

LIDA DE MALKIEL, MARIA ROSA: *El cuento popular y otros ensayos.* Editorial Losada, Buenos Aires, 1976.

La Editorial Losada ha recogido en un pequeño volumen cinco ensayos de María Rosa Lida (1), agrupados por afinidad temática: el cuento popular y su repercusión en la literatura.

El primero y más extenso de los cinco, «El cuento popular hispanoamericano y la literatura», como avisa la nota introductoria, es el primer libro de la profesora argentina. En él está presente su metodología, mantenida en la confección de sus *opera maiora* (su tesis doctoral sobre Juan de Mena, su estudio sobre *La Celestina...).* María Rosa Lida trabajó siempre apoyándose en la tradición, convencida de que una obra literaria es siempre un eslabón cultural, una refactura de materiales heredados, un remodelado inexplicable si no se bucea en el pasado. Me atrevería a decir que su persistencia en los métodos eruditos es algo así como un estructuralismo diacrónico *avant la lettre.* Por eso su producción es siempre obra abierta, a la

(1) María Rosa Lida de Malkiel: *El cuento popular y otros ensayos,* Buenos Aires, Losada, 1976.

espera de nuevos datos que llenen lagunas. Ella lo sabía, y buena prueba de ello son sus múltiples anotaciones a los propios trabajos publicados. Yakov Malkiel habla de «un sinnúmero de cicatrices hechas de su puño y letra» sobre los espacios en blanco de sus obras mayores y menores (2). Como es lógico, quizá sea ésta su primera obra la que mayores añadidos tiene, y aun a la autora misma le parecerían pocos.

Con absoluto buen sentido plantea su rebusca de motivos literarios cultos presentes en la tradición popular, estructurando tres ciclos: la literatura grecorromana (mitología clásica, poemas homéricos, Herodoto, alejandrinos, Petronio, etc.), la literatura española (exemplarios medievales, Alfonso el Sabio, *Libro de buen amor,* Romancero, *Lazarillo,* Cervantes, Lope, etc.) y la tradición literaria europea (escritores eclesiásticos, Dante, etc.). A pesar de la provisionalidad que tiene su trabajo, María Rosa Lida pone un marco al estudio de la emigración de motivos o narremas literarios hacia los cuentos populares, y viceversa. Todo, como digo, muy en crisálida, más como proyecto o vía de acceso que como realización definitiva. Y a nadie, ni a la misma autora, le tendría que extrañar tal provisionalidad. Las setenta páginas de este primer ensayo es escaso volumen para tantos hallazgos como podrían hacerse.

En el segundo de los ensayos, «De cuyo nombre no quiero acordarme», explica el debatido comienzo del *Quijote* como fórmula del cuento popular, que Cervantes «hace suya con un nuevo sesgo» (3). Con lo que María Rosa Lida margina toda interpretación biográfica, tan del gusto de los cervantistas.

En el tercero, «Para la toponimia argentina: Patagonia», estudia sucintamente este topónimo, explicándolo por las novelas de caballería, en concreto, por el *Primaleón,* como el nombre de California se explica por la isla de las amazonas negras de las *Sergas de Esplandián.*

En «Una anécdota de Facundo Quiroga» entronca con el folklore y con la tradición literaria el truco de descubrir al ladrón con una prueba mañada, que en el caso de *Facundo* consiste en repartir unas varas iguales y advertir que la del ladrón sería más larga a la mañana siguiente, ante lo cual el ladrón recorta la suya, y es descubierto. Uno de tantos *topoi* de la cuentística popular, que la Lida documenta en la literatura clásica española.

---

(2) Y. Malkiel: «Cómo trabajaba María Rosa Lida de Malkiel», en *Homenaje al profesor Rodríguez Moñino,* Madrid, 1966, I, p. 376.

(3) *Op. cit.,* p. 90.

El quinto y último de los ensayos, «Función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*», es uno de los últimos escritos de María Rosa, sacado a luz en 1962, año de su muerte. Acusa, obviamente, madurez. En él analiza las interferencias de motivos folklóricos en nuestra gran novelita, llegando a la conclusión de que «el dato folklórico no sólo se expande y elabora como motivo narrativo, sino que se transforma en elemento formal o estructurador de la novela» (4), porque, «examinada de cerca, la deuda del *Lazarillo* para con el folklore se reduce a la utilización de cuatro o cinco motivos en el tratado I y de dos o tres en el III. Los motivos han recibido una pormenorizada elaboración dramática, y además funcionan todos como elementos formales para marcar interrelación y graduación del relato» (5).

Como puede verse, estamos, más o menos, ante los mismos presupuestos de análisis del folklore narrativo que ha sostenido y practicado Propp; troceado de *motivos* o elementos e integración de los mismos en la estructura general de la obra (cuento popular, obra literaria culta...), gracias a la *función* cumplida en el nuevo contexto. María Rosa Lida añade sus querencias eruditas, con lo que su estructuralismo se carga de ese diacronismo que mencionaba anteriormente.

En definitiva, este pequeño centón de ensayos ya viejos nos proporciona una obra menor dispersa y de difícil hallazgo, y nos recuerda esa exigencia de rigor de la que tantas lecciones dio María Rosa en ocasiones de más compromiso. Necesitamos más estudios como éstos (6), necesitamos enfrentarnos a la literatura narrativa con la minuciosidad que se ha derrochado en la lírica o el teatro, aunque al crítico *mondain* le parezcan cicaterías o cosa peor, a ver si cesa la manía de recurrir a panaceas de macroconcepciones historicistas que, cuando menos, dan la sensación de excederse.

Y lamentamos que lo que Losada ha hecho con este manojito de ensayos se haya reducido a eso, cuando lo que nos está interesando a muchos es una recogida sistemática de tantos sustanciosos artículos de la genial argentina, hoy perdidos en revistas inalcanzables.— *JOAQUIN GONZALEZ CUENCA (Colegio Universitario, CIUDAD REAL).*

---

(4) *Op. cit.*, p. 113.
(5) *Op. cit.*, p. 121.
(6) Con perdón de todos, y por si queda algún despistado, remitimos al interesado en la cuentística al magnífico libro de Daniel Devoto *Introducción al estudio de don Juan Manuel, y en particular de El Conde Lucanor*, Madrid, Castalia, 1972.

ANALES DE LITERATURA HISPANOAMERICANA, núm. 5, Madrid, 1976.

Publicada conjuntamente por la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, el Centro Iberoamericano de Cooperación y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas bajo la dirección de Francisco Sánchez Castañer, *Anales* acaba de cumplir su primer lustro de vida.

Esta quinta entrega se abre con un homenaje al profesor Raimundo Lazo, quien murió en La Habana el 26 de septiembre de 1976, después de haber realizado una amplísima labor de crítica e investigación, donde se destacan, entre una treintena de títulos, su *Historia de la literatura hispanoamericana* y su completa *Teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*, aparecida ya casi al final de su vida. Conocedor y estudioso de las letras del continente mestizo (de acuerdo a la terminología acuñada por Mario Benedetti), sus análisis de las obras de José Martí, Domingo Faustino Sarmiento, José Rodó, entre otros muchos, significaron aportes de singular importancia al conocimiento de dichos autores, así como a ciertas líneas características de la literatura del nuevo mundo.

Julio Forcat firma un trabajo sobre *La literatura maya*, donde asegura que, a pesar de su riqueza, «no ha despertado hasta ahora el interés que merece» por parte de los especialistas, y no le falta razón. En su apretado ensayo Forcat efectúa una ordenación (que es al mismo tiempo un imprescindible punto de partida para cualquier intento de aproximación al tema) de las principales obras descubiertas hasta el presente, en especial el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam.* Asimismo resulta de gran utilidad el cuadro comparativo de antropogonías indoamericanas: la quiché, la azteca, la yucateca. Por su lado, la aplicación del método de Vladimir Propp al campo de la investigación de los mitos que albergan los textos sagrados, brinda al estudioso una nueva perspectiva a partir de la cual encara el análisis de la génesis de las culturas precolombinas centroamericanas.

Bajo el título «*Los sucesos* de Mateo Alemán. ¿Historia o tragedia?», Javier Núñez C. analiza un trabajo muy poco conocido de la bibliografía del autor de Guzmán de Alfarache: *Los sucesos de fray García Guerra* y descubre los aspectos estrictamente históricos de la obra contraponiéndolos con otros en los que se han deslizado —sin duda intencionalmente— elementos trágicos extraídos de otros terrenos en los que lo simbólico juega un papel primordial.

El director de *Anales* entrega nuevas aportaciones a la biografía del virrey de Nueva España Juan Palafox y Mendoza, quien pese a ser

oriundo de Aragón, es —sin lugar a dudas— uno de los fundadores de la literatura mexicana.

Lucrecio Pérez Blanco pasa revista en un completo y erudito ensayo a los conceptos: Dios, vida, amor y muerte, en la poesía de cinco escritores románticos hispanoamericanos: Esteban Echeverría, José Eusebio Caro, Julio Arboleda, Manuel Acuña y Ricardo Palma. Pérez Blanco saca a la luz líneas comunes que señalan la existencia latente de una ideología que —con matices— otorga un denominador común a los escritores analizados. Un trabajo que por su amplitud requeriría un comentario más detenido que el que permite una simple reseña bibliográfica.

También se destacan en esta nueva entrega de *Anales* los siguientes trabajos: «Correlación simbólica en la estructura tripartita con el tono épico de *Los de abajo* de Mariano Azuela», de Manuel Antonio Arango; «El indigenismo y las novelas de Ciro Alegría», de María Isabel Pérez de Colosía, y «Tradición y renovación en las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt», de Robert M. Scari. Arlt —como se sabe— continúa siendo hasta ahora poco menos que un desconocido para gran parte de los hispanistas de todo el mundo que prefieren insistir sobre autores trillados hasta la exasperación, en lugar de ahondar en otros creadores. Si se estudiara con más detenimiento al autor de *El juguete rabioso* podría advertirse que se trata de uno de los nombres más personales y de mayor trascendencia que ha dado la literatura argentina en el siglo XX. El trabajo de Scari es de gran ayuda en este aspecto.

El comentario de las memorias de Neruda, *Confieso que he vivido,* realizado por Martín Panero Mancebo, ha sido realizado con lucidez y carece del tono exegético a ultranza que tienen muchos de los comentarios aparecidos hasta ahora sobre dicho texto.

Completan la sección de estudios: «Tiempos paralelos en la novelística de Alejo Carpentier», de Emilio Barón Palma; «El trasfondo hispánico en la narrativa carpenteriana», de Esther P. Mocega-González; «*Abbadón el exterminador* o la más alta función paradigmática en la narrativa de Ernesto Sábato», de Marina Gálvez Acero; «Comunicación por metamorfosis: *Axolotl* de Julio Cortázar», de Antonio Planells; «El espacio en las novelas de José María Arguedas: La significación de lo sensorial; Apuntes para una historia del teatro chileno; los teatros universitarios (1941-1973)», de Teodosio Fernández, y «La renovación de la poesía brasileña en los últimos veinte años», de Bernardo Suárez.

El volumen contiene una nutrida sección bibliográfica y también una muy útil reseña, donde Jesús Benítez Villalba efectuó una relación al-

fabética de los libros aparecidos y fechados desde noviembre de 1975 a agosto de 1977 en España sobre literatura hispanoamericana o temas afines.

La última parte del volumen está dedicada al Seminario-Archivo Rubén Darío, e incluye: «Procesos semióticos en la poesía: El sol en Rubén Darío y en Verlaine», de Luis Pérez Botero; «Las ánforas de Epicuro: Frontera entre dos Daríos», de Humberto Rasi, y «La muerte: La deseada-deseante de Rubén Darío», de Joseph H. Feustle, Jr.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º-A. MADRID-9).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ANTONIO CLAROS: *Presencia otoñal*, Ediciones del Albatros, Madrid, 1978.

La poesía peruana contemporánea podría ser definida como una de las más ricas en nombres y calidad dentro del contexto literario sudamericano. Este hecho no podría ser definido como una eclosión, sino más bien como una continuidad. En la actualidad, una serie de nuevos poetas se ha venido a sumar a la ya nutrida lista de los que han conformado una realidad expresiva en continuo y renovado hacer.

A este nuevo movimiento generacional pertenece Antonio Claros, al que integran, entre otros poetas, nombres como los de Cisneros, Veraztegui, Corcuera, Pimentel o Rodolfo Hinostroza. La poesía peruana de hoy es variada en formas, en búsquedas. Pareja a las experimentaciones textuales de un Cisneros o un Hinostroza existen las de unas búsquedas apoyadas en lo estrictamente emocional, en el valor sensorial de la imagen. Dentro de esta última inscribiríamos los poemas que componen *Presencia otoñal.*

Claros, en este su segundo libro publicado en España, el anterior llevaba por título *Paisaje inmutable,* ahonda en el hecho vital, en el mirar y traducir el hálito que envuelve las cosas que nos rodean, dándonos de ellas la realidad de su naturaleza más oculta. Con estos elementos construye Claros su mundo hecho de sensaciones en el que la ternura es como la caricia reveladora que reconstruye lo vivido. El entorno es en estos poemas su propia esencia expresiva, se enraizan en un palpar adivinatorio, en un procurar una realidad más profunda, más fundida en el hombre enfrentado a sus sentidos.

Existe en estos poemas una hondura conflictiva frente a lo supuestamente develado, un ir más allá de lo estrictamente referencial; la quietud del contemplar se convierte en un recorrer presencias, retrotrayendo de su silencio las cosas, reagrupándolas hasta dar la dimensión de un paisaje regido por la decantación del lenguaje:

Oh nebuloso y denso alabastro del otoño,
¿hasta cuándo esconderás la sangre de los que fuimos?
¿Qué silenciosa catástrofe detenida por el inescrutable
ojo del espacio
rige este equilibrio?

No dejaría de constituir un error el no hacer referencia a la edición de este conjunto de poemas, encerrados en una plaqueta de hermosa presentación con la cual Ediciones del Albatros inicia su andadura en procura por entregar una visión de la poesía actual.—*G. P.*

FERREIRA GULLAR: *La lucha corporal y otros incendios,* Cuadernos de Difusión, Poesía, Ediciones de Fundarte y el Centro Simón Bolívar.

Poco o nada es lo que nos llega de la poesía brasileña. Las traducciones escasean y, cuando rara vez existen, no son todo lo buenas que se podría desear. Tendremos que decir que por un hecho afortunado este no es el caso al referirnos a la traducción debida a Santiago Kovadloff del libro de Ferreira Gullar. En la traducción se advierte el especial cuidado puesto para entregarnos una versión lo más acertada posible, dentro del marco que permite la traducción de un libro de poemas, de la realidad expresiva de Ferreira Gullar.

La lucha corporal y otros incendios, ha sido considerado un libro límite, un libro que en su momento generaba una nueva expresividad de la poesía brasileña. No eran gratuitas las palabras de Vinicius de Morais al referirse a Gullar y decir: «Gullar es el último gran poeta del Brasil» como tampoco lo eran las de Valdemar Cavalcanti, «Ningún otro poeta de su generación ha ido tan lejos en la búsqueda de la expresión más rica de sustancia y más densa de sentido poético». La verdad sea dicha, son pocas las ocasiones en que podemos sentirnos plenamente comprometidos con los juicios emitidos sobre un poeta, como en esta oportunidad, después de leer este conjunto de poemas, cargado de significación, lúcidamente humanos hasta la más secreta comunicación del dolor. En este libro nos llega una actitud poética transida por una expectante perplejidad ante los hechos que se resumen en logros expresivos sin alardes formales, pero ricos en experiencia compartida.

En la poesía de Gullar existe y permanece, inalterable, su furioso amor por la palabra, con ella construye su creencia en la realidad. Es este amor por la palabra lo que da a la poesía de Gullar esa certeza con que logra darnos la dimensión de sus hallazgos poéticos llenos de la aparente simplicidad que desborda el cauce de lo cotidiano para hacerse material de enfebrecida búsqueda. Leer estos poemas es como ungirnos en un río transparente de cosas recién nombradas, de hechos recién descubiertos. Gullar se entrega a la palabra para extraer de ella todo su posible significado vital, por eso en muchas ocasiones su voz adquiere una estatura que nos recuerda, por su carga de fuerza natural, la del visionario de Long Island.—*G. P.*

ANTONIO ARRAIZ: *Tío Tigre Tío Conejo,* Monte Avila Editores, CA, Caracas, Venezuela.

Un libro que, publicado en los años cuarenta, en los que se desarrollaban sucesos que en el mundo habrían de tener todas las repercusiones sociales inimaginables que ahora vivimos, conserva intacto su interés humano y social. Lo dicho puede parecernos una redundancia si no separamos la realidad de estos dos vocablos y la forma como son encarados en esta obra del escritor venezolano.

La humanidad de su contenido nos viene dada por la carga emocional que se desprende de la lectura, su transparencia a través de la cual tomamos conciencia de unas constantes de conducta que vienen a convertírsenos en símbolo de una realidad interior, que podríamos definir como arquetipo de la lucha por la supervivencia, un hecho generalizado de la especie y en la que tienen cabida todos los aspectos definidores. Porque Arraiz, utilizando la parábola, se hunde en el sentido de los hechos, nos entrega una dimensión del hombre enfrentado a su conflictividad de ser y existir.

La apariencia exterior de este mundo de aves y animales no es sino el espejo en que se reflejan, con lograda nitidez, todos los condicionantes sociales de un pueblo a la búsqueda de su propia integridad. No cabe ninguna duda que en *Tío Tigre Tío Conejo,* como acertadamente se nos indica en el prólogo, está la realidad de un hecho en el cual «En un tiempo relativamente corto, un país pujante, urbano, tecnificado se ha ido superponiendo al que, hace no más de cuatro décadas, aún vivía en una suerte de atmósfera rural, de lenta evolución, sujeto a la voluntad omnímoda del más fuerte, vegetando antes que viviendo a plenitud los sucesos que ya conmovían a un mundo en rápida transformación». Esto no solamente es Venezuela, sino que puede ser, en gran parte, Sudamérica.

Ahora bien, el mérito de esta obra, llena de una belleza que nos obliga a no dejar de continuar su lectura hasta el final, es y está en su incuestionable valor literario. Arraiz trasciende su temática en un planteamiento expresivo del lenguaje, empleando un decir rico en sentido formal. Es desde este valor expresivo de donde arranca la intención creadora de Arraiz, y no en sentido contrario, «la realidad que vio Arraiz, al asumir la realidad literaria, súbitamente se volvió simbólica». En este libro constatamos cómo el poeta existente en Arraiz, supo llevar el lenguaje a su más depurada expresividad, sin olvidarse del mundo que le rodeaba.—*G. P.*

JOHN STURROCK: *Paper Tigers. The ideal fictions of Jorge Luis Borges*, Clarendon Press, Oxford, 1977.

Hay algunos ensayos sobre determinados escritores que suelen dar la posibilidad de otros ensayos, sobre estos mismos materiales. En otras palabras, son generadores de una potencialización esclarecedora que nos demuestra que la obra del autor tratado es, a su vez, dinámica de otro mundo expresivo. Dentro de este tipo de ensayos deberíamos inscribir este trabajo sobre el mundo narrativo de Luis Borges, escrito por John Sturrock.

Se tendría que decir aquí —aquí y en cualquier parte— que un escritor como Borges, y su obra, en muchas ocasiones, viene a convertirse, por una serie de circunstancias, en el hueco del cual se pueden extraer las más variadas teorías, las hipótesis de naturaleza más peregrina. El mundo narrativo del escritor argentino es, y esto pienso que nadie puede ponerlo en duda, la cantera más preciada por los estudiosos de la literatura latinoamericana tanto del viejo como del nuevo continente. Esto con toda seguridad tendríamos que explicárnoslo como un hecho debido a esa posibilidad de interpretaciones que permite el mundo borgiano. En él existen una serie de realidades creadas que se reflejan en sucesivas transparencias imaginarias. La consistencia del universo borgiano es menos onírica, es decir occidental, de lo que el mismo Borges puede suponer, y, por el contrario, más oriental; su estructura es reflexiva, se conforma por un juego de espejos que, como imagen poética de la vida, no se produce en el mundo nórdico, sino en el arábigo-andaluz, el de Abderraman, el octavo de Córdoba. El hecho que el mundo borgiano pueda ser visto desde los más variados ángulos interpretativos es lo que produce la cantidad de ensayos sobre su obra, entre los que hay malos y buenos.

Entre los buenos, entre los más logrados y congruentes con una búsqueda cabal del mundo borgiano, tendríamos que poner este ensayo

debido a John Sturrock. El autor, con gran intuición, se ha detenido preferentemente en el mundo más temprano de la obra de Borges: *Ficciones* y *El Aleph.* Sturrock no muestra estas obras como las generadoras del espectro narrativo del escritor argentino, el punto desde donde se construye toda su praxis y teoría. Estamos convencidos que este ensayo sobre Borges no únicamente puede interesar a los estudiosos de la literatura sudamericana, sino a todo aquel que se interese en la obra del argentino desde un punto de vista puramente personal. Nos hallamos ante un trabajo realizado no sólo con un gran manejo de datos, sino también con un profundo sentido emocional, lo cual contribuye a darle calidad y fuerza interpretativa.—*G. P.*

ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR: *Circunstancia de poesía,* Manjuarí, Poesía, UNEAC, La Habana, Cuba, 1977.

Pocas veces logra uno estar de acuerdo con los alcances explicativos que se nos presentan en las solapas o en las contraportadas de los libros de poesía, los de poesía y los de cualquier género. Pero se da la circunstancia que, en la somera presentación de este libro del poeta cubano Roberto Fernández Retamar, existe una frase que sí, verdaderamente, nos da y da en la realidad expresiva de estos recientes poemas de Fernández Retamar: «que integran el libro *Circunstancia de poesía* donde encontramos un componente bastante raro en la poesía de hoy: unidad de tono». Es tal vez esto «la unidad de tono» lo que más sorprende en la lectura de este libro.

Habría que agregar aquí que la observación de este hecho en la visión poética aparece un tanto dejado de lado por los que se preocupan del tema. Los críticos suelen deambular un poco entre la sorpresa inmediata sin reparar en esa conformación de la voz unitaria de la poesía que es *el tono.* Esto ha sido la dinámica de uno de los estudios más en profundidad —profundidad emocional— que se han hecho con la obra de un poeta de nuestro tiempo. Me estoy refiriendo al estudio sobre la obra completa de Neruda realizado por el poeta Luis Rosales. Fue aquí donde por vez primera pude comprender la importancia que la unidad de tono tiene como realidad aprehensible del hecho poético.

Pues bien, la lectura de este grupo de poemas de Fernández Retamar nos pone en contacto con una de las obras de mayor y más acabada congruencia expresiva. Yo me he de confesar lector atento de la obra del poeta cubano; son muchos los versos que guardo en la memoria de la lectura de sus obras anteriores, pero también he de

confesar que nunca como ahora me he sentido tan humanamente comprometido con su poesía. Y pienso que este hecho no solamente se puede haber producido en mí, sino en todo aquel que haya tenido la ocasión de leer *Circunstancia de poesía.* Me atrevería a decir que en este libro, en este conjunto de poemas, late el más auténtico encuentro con la vida. En estos poemas reside la poesía con todos los riesgos que conlleva, presentimos el soterrado caudal de la experiencia cristalizándose en vida múltiple en rostros y circunstancias. Todo tiene en estos poemas su sitial, la palabra y la voz que le confiere su capacidad de transferencia emocional.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3-B. MADRID-16).*